

Adelphi eBook

Giorgio Manganelli

PINOCCHIO:
UN LIBRO PARALLELO



Giorgio Manganelli

**Pinocchio:
un libro parallelo**



Adelphi eBook

Quest'opera è protetta
dalla legge sul diritto d'autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

In copertina: Illustrazione di Attilio Mussino
(C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze, 1911)

© GIUNTI GRUPPO EDITORIALE, FIRENZE

Prima edizione digitale 2013

© 2002 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-7308-6

Si suppone in genere che un «libro parallelo» sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro, una lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra lamina, e ne insegue i caratteri, i segni, parte trascrivendo, parte traducendo, confermando, negando, ampliando; avrebbe dunque del commento, e da questo si distinguerebbe per la continuità, non frammentata a chiosa di singole parole, ma piuttosto atteggiata a parafrasi volta a volta pantografata o miniaturizzata, o al tutto deviata.

In realtà, chiunque si accinga al compito deliziosamente servile di trascrivere, decifrare, disenigmaticare – giacché scrivere in nessuno modo è possibile – presto si accorge che quella lamina che va graffiando, per quanto esile ed esigua, non è mai parallela all'esterno del libro; ed in breve anzi si accorgerà che la lamina ha un suo modo di conformarsi, per cui il «libro parallelo» è tale all'interno del libro che persegue. Insomma, si immagini che il libro di cui si vuol disporre la struttura parallela sia non già simile a lamina inscritta, ma piuttosto ad un cubo: ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e «a capo». Non solo: ma le parole così usate saranno simili a indizi – tra delittuoso e criptico – che il libro si è lasciato alle spalle, o che si trovano sparsi nel suo alloggio cubico, ospizio di tracce, annotazioni, parole trovate, schegge di parole, silenzi. Un libro, rettamente inteso nella sua mappa cubica, diventa così minutamente infinito da proporsi, distrattamente, come comprensivo di tutti i possibili libri paralleli, che in conclusione finiranno con l'essere tutti i libri possibili. È chiaro, dunque, che sarebbe gretto tentare di dar le misure di codesto cubo leggibile all'interno, o di uno qualsiasi dei libri paralleli che vi si acquattano.

Si potrà chiedere perché *Pinocchio* sia così specialmente cubico; no: direi piuttosto che *Pinocchio* è altamente indiziario, che è un libro di tracce, orme, indovinelli, burle, fughe, che ad ogni parola colloca un capolinea. Il parallelista vive in esso la dissoluzione del cubo, alloggia tra innumerevoli prove, non sa di che. Questo sconcerto è essenziale. Esso gli consente di esercitare la regola aurea del parallelista, che è: «Tutto arbitrario, tutto documentato».

G. M.

PINOCCHIO: UN LIBRO PARALLELO

C'era una volta...

«Un Re...».

No...

Quale catastrofico inizio, quanto laconico e aspro, una provocazione, se si tiene conto che i destinatari sono i «piccoli lettori», i «ragazzi», soli competenti di fiabe e regole fiabesche. A scrutare tra gli interstizi di queste sette parole, si scopre subito una favola nella favola, qualcosa che è prossimo al cuore d'ogni possibile favola. Il «c'era una volta», è, sappiamo, la strada maestra, il cartello segnaletico, la parola d'ordine del mondo della fiaba. E tuttavia, in questo caso, la strada è ingannevole, il cartello mente, la parola è stravolta. Infatti, varcata la soglia di quel regno, ci si avvede che non esiste il Re. È difficile sopravvalutare l'importanza di questa frode iniziale. Con svelto gioco di prestigiatore, il favoleggiatore ha dato accesso sì al luogo della fiaba, ma di fiaba diversa, drammaticamente incompatibile con l'altra regale ed antica terra di fiabe, certificata dall'aureo cerchio di una corona. Buffo e poderoso, infantile e terribile, il Re tiene nelle sue mani volta a volta tremule, feroci, inesatte, prodigiose sempre, le leggi, i gesti, le parole della favola. Potrà questa sopravvivere alla scomparsa del suo senile ed eterno centro d'oro? È questo un tentativo di uccidere la fiaba?

Ma, in primo luogo, noi non sappiamo esattamente in che modo codesto Re «non c'era una volta». Sappiamo, vagamente che «non c'è»: condizione terribile, direi onerosissima, in un universo che si preannuncia labile, minatorio e stupendo. L'assenza del Re non solo non cancella, ma rende intollerabile potenza il luogo che al Re appartiene. L'avessero giustiziato, come si fa nella storia, sarebbe fola banale: un re giustiziato c'è; avesse abdicato, si fosse appartato o dato alla fuga, sarebbe condizione più sottile: giacché chiunque può sottrarsi alla Corona, ma la Corona sopravvive ad ogni fuga o rinuncia, e può anche attendere, e anche seguire un Re in acquosi e irti rifugi di tane e paludi. Ma «non esserci», sgradevole per tutti, per un Re sarà cosa intollerabile. Quanto destino, quali compiti per questo Oro Inesistente! Giacché la fiaba deve sopravvivere, e infiniti destini, inafferrabili immagini da sogno, debbono svolgersi fino alla loro conclusione. Il Re inesistente è infinitamente necessario e terribile.

Tuttavia, potremmo porre in altro modo il problema di codesta crucciosa e leggera inesistenza del Re: infatti, costui potrebbe non esserci in altre guise. Potrebbe aver scoperto che la «non esistenza» è la sua forma tipica e inattaccabile di esserci. Colpo di stato negativo: il Re ha scelto di non essere, farsi inattaccabile alle indagini filosofiche, alle pie aggressioni archeologiche, alle minute pedagogie della storia; privo di azione, ingiudicabile ed ingiudicante, presente nell'unica forma che gli consenta di essere dovunque, cioè l'assenza, egli si candida come irriducibile centro del c'era una volta; centro privo di dove, totalmente clandestino: trafiggila, l'armatura di nulla. A che fare domande a colui che non risponde?

Oppure, avvertendosi insidiato e detestato o sgarbatamente amato, avrà scelto di farsi clandestino. Potrebbe, dunque, essere nascosto in qualunque immagine, oggetto, personaggio; da questo, tramutarsi in quello; potremmo

sospettarlo ovunque; tra poche righe, nel «pezzo di legno da catasta» o magari nel naso paonazzo di maestro Ciliegia. Non potremmo riconoscerlo con certezza, ma tener d'occhio, con garbo, là dove v'è traccia di buffonesco e di tremendo, una arcaica mescolanza di felicità e inettitudine: il Re fa delle pietre oro, e barberi di topi, ma non sa allacciarsi le scarpe. In ogni caso, ove lo conoscessimo, non potremmo andare oltre un taciturno ammicco di riverenza. Infine, possiamo fantasticare che il Re deliberatamente frantumatosi (esplosione? decomposizione cosciente? scheggiamento?) si sia commisto a tutto ciò che appare e scompare, divenendo, da Re, Regno; infedele luminescenza che troveremo dovunque, donde che sia pronta alla fuga furba e frodolenta: adescatore impudico e intoccabile, suggeritore di peccati impossibili. Se poi, per scrupolo, vorremo impastare assieme queste diverse ipotesi – che il re sia nulla, clandestino e sminuzzatamente ubiquitario – ne verrà che la favola sia essa stessa invisibile, regale, dovunque nascosta, e composta di quella impertura e inattaccabile materia che noi diciamo «nulla».

Per ora, esplicitamente il favolatore ci avverte che al posto del Re c'è un «semplice pezzo di legno da catasta». Sarebbe facile una lettura festosamente plebea di questa apparizione: ma trattiene la scoperta che, appunto, si tratta di una apparizione. Quella sua umiltà non ci inganna: sarà un legno non «di lusso» – e pare ovvio che in quel Regno il concetto stesso di «legno di lusso» sia insensato –, buono da scaldare le stanze d'inverno o da far bollire una pentola di fagioli – ma, donde viene? Perché è finito nella bottega di maestro Ciliegia? Infine, perché, al contrario e forse in lite con il Re, «c'è»? Che il suo «esserci» sia immotivato, lo dimostrano le assai vaghe notizie che ne abbiamo: non risulta acquistato, né trovato, né portato da alcuno; è lì; e tanto basta. E tutto ciò accade «un bel giorno», di quei giorni che accadono solo nel «c'era una volta». Se vediamo da vicino questo pezzo di legno, come ci appare in queste prime, poche righe, scopriamo subito che è titolare di un destino misto e drammatico. Viene definito legno da mettere nelle stufe e nei caminetti; più avanti, maestro Ciliegia lo dirà legno da «buttar sul fuoco», per «far bollire una pentola di fagioli». Dunque, legno da ardere, da consumare in fiamma, per sopravvivere agli inclementi inverni e per nutrirsi. Ma insieme un altro destino lo insegue: quello di essere lavorato: maestro Ciliegia vuol farne una «gamba di tavolino». E di altre metamorfosi presto sapremo. Ma quel che costantemente noteremo è che i due destini sono paralleli: quel legno è materia che chiama la distruzione e la cenere, e insieme vuole diventare e trasformarsi.

Se scrutiamo poi tra parola e parola vedremo dell'altro: che mai significa quel «capitò»? L'impressione è che il pezzo di legno abbia scelto di recarsi in quella bottega; e che un legno vada da un falegname ha certamente il suo significato. Possiamo suggerire che codesto legno si propone ad una trasformazione, una nascita? E donde viene? Non è verosimile che, a sbalzi e strattoni, bambinesco e cocciuto, ma fatalmente mosso, sia giunto fin qui per prati e sentieri, dopo essersi staccato dalla materia iniziale di una foresta materna? Presto lo sapremo capace di sgarbati strattoni, ed a quel modo si sarà staccato da una qualche madrepianta, e si sarà mosso in cerca di una bottega pervasa dall'odore fraterno di tutte le forme e i modi del legno.

Maestro Ciliegia è il vecchio falegname dal naso a punta «come una ciliegia matura». Uomo d'ordine, metodico, di tollerabile fortuna – possiede bottega, ascia, pialla – socialmente collocato, maestro Ciliegia ha questo di

singolare, di esser privo di qualità singolari. È lecito il dubbio che, nel «c'era una volta» costui sia un meteco, un immigrato. Dalle notizie di questo capitolo, sappiamo che è un solitario, che parla da solo, che è dedito a bevute che sospettiamo solinghe e bizzose, che non pare ignaro di allucinazioni, fraintendimenti, tutti a fin d'ordine e di bene. La sua falegnameria non sarà delle più speciose, se pensa di usare quel legno da ardere per fare una gamba di tavolino. Ma la regola fondamentale resta quella di «non vedere» quel che accade. Il pezzo di legno subitamente apparso nella sua bottega non gli pone nessun interrogativo.

C'è da chiedersi perché mai quel pezzo di legno sia andato appunto nella bottega di maestro Ciliegia; diciamo il vero, nessuno esce da una materna selva per diventare gamba di tavolino, anche se, per un legno da ardere, questa possa sembrare una carriera di concetto. Eppure la scelta del pezzo di legno pare di singolare importanza. A questo punto, sta vivendo il conflitto tra destinazione e destino: ma per non essere strumento passivo del secondo, deve cominciare con la «scelta sbagliata». Maestro Ciliegia è dunque questo umile, insostituibile attrezzo della favola; e, come tale, è giusto che egli sia alla periferia del «c'era una volta». È il «destinatario sbagliato», il cui compito è rendere il pezzo di legno consapevole del suo destino. La sua condizione di destinatario sbagliato si riassume nella sua ignoranza del destino, nella sua inintelligenza del miracolo.

Ma vi è qualcos'altro da osservare in maestro Ciliegia: quest'uomo senza figli, solitario e onesto ubriacone, ha una intima vocazione pedagogica. Già quel «tavolino» di legno vile insospettisce: non sa di banco di scuola? E sentite il suo linguaggio: a quel legno, egli vuole «levargli la scorza» e «digrossarlo»; metafore che non abbiamo dimenticato. Ad un certo punto, fantastica che lì dentro sia nascosto un bambino «che abbia imparato a piangere e a lamentarsi». E, tipicamente, conclude: «Ora lo accomodo io!».

Infine, la scelta del pezzo di legno pare fitta di tanti e tali significati da non poter non essere fatale e fortunata; è, insieme, documento della ostinazione, della pazienza e della ribellione di quel misterioso ciocco. Del quale apprendiamo subito che non solo può «capitare» in una bottega, ma sa parlare. Ed è una «vocina», come viene ripetuto sette volte: e dunque si suggerisce che il pezzo di legno è anche infantile. Ma a questo punto il protagonista torna ad essere maestro Ciliegia. Egli deve vivere fino in fondo, pubblicamente, la sua dignità e inadeguatezza. Alle prime parole del «pezzo di legno» eccolo smarrito, che è il grado più tenue del terrore. Sconcertato, cerca di chiarire tanta bizzarria. Sperimentale, meticoloso e diffidente dell'innaturale, non senza una punta del farnetico, guarda dovunque: sotto il banco, tra la segatura, per la strada, perfino - tipico tratto maniacale - «in un armadio che stava sempre chiuso» - e per cinque volte constata che non c'è nessuno. Incidentalmente, quell'armadio «sempre chiuso» mi inquieta. Un armadio chiuso è inutile, e mastro Ciliegia non è uomo da apprezzare oggetti ingombranti ed inutili. In quell'armadio deserto e compatto si nasconde la follia di maestro Ciliegia? O è la «grande inutilità» che regge il mondo del reale? Vi è un mistero anche in maestro Ciliegia, ma è un mistero svuotato, inutile e legnoso; e dentro non c'è «nessuno».

Fiducioso nella mancanza di pericoli della realtà, s'acqueta in quella constata ripetizione del «nessuno»: dove altri avrebbe forse scorto il massimo dei pericoli. Quando, rassicurato, per la seconda volta s'appressa con i suoi ferri didattici al legno, e gli dà una grande ascia, la «solita vocina» si rammarica «Ohi, tu m'hai fatto male!!». Vi è una rara dolcezza in

quel «tu», che svela come il pezzo di legno riconosca un fatale, anche se effimero, legame con maestro Ciliegia. Questa volta il falegname passa dallo smarrimento alla paura. La paura, arcaica controfigura della visione, penetra in lui e lo trasforma in sua immagine: la bocca spalancata, la lingua ciondoloni, «come un mascherone di fontana». La paura, che è totale e pervasiva, diventa spavento: un verticale ribrezzo dell'inintellegibile. Ma, valoroso realista, egli affronta di nuovo, «tremando e balbettando» la battaglia con la mostruosa «vocina». Egli sospetta acquattato in quel legno un bambino che ivi abbia imparato a piangere: e non s'avvede che la sua realtà è già stravolta.

Un «maestro» Ciliegia può cercare di impedire punitivamente l'irreale. Può sbatacchiare il pezzo di legno contro i muri. Ma il legno tace, perché questa punizione non ha a che fare con la sua trasformazione; è un sogno del suo perduto passato. Nuovamente il «maestro» ascolta; per tre volte constata: nulla. Dunque nella bottega di maestro Ciliegia stanno sette nessuno e tre nulla. È un tempio. Per la seconda volta, maestro Ciliegia si rassicura. Quella vocina «me la sono raffigurata io!».

Si ha l'impressione che l'esperienza non gli sia nuova. È prudente accettare una nostra tendenza allucinatoria, piuttosto che trasferire l'allucinazione nel mondo. Tuttavia per vincere la sua «gran paura», «si provò a canterellare». Tutto in maestro Ciliegia mi interessa: che avrà mai canterellato? Filastrocche, canti di altre età, voci raccolte sulla bocca di altri e diversi uomini? Vorrei sapere se gli capita spesso di cantare o canterellare, o solo per paura. Forse occorre che il mondo tremi sulle sue fondamenta perché maestro Ciliegia ricorra all'amuleto del canto. Ma ad un passar di pialla, il pezzo di legno non solo parla, ma «ride». Il pianto aveva suscitato i furori emendativi del «maestro», ma il riso, quel suono che egli teme ed ignora, quel suono che per la prima volta si divincola dal legno, lo sconfigge. Egli cade «come fulminato». Ha conosciuto lo smarrimento, la paura, lo spavento, la gran paura: ma egli è di coloro che cedono solo all'irruzione del fragore e della luce e del fuoco. Il legno ha riso. E il naso paonazzo di maestro Ciliegia diventa «turchino».

Non è impossibile che il candido e, fin qui, cortese lettore, si domandi se non sia per essere, la lettura del presente Libro parallelo, una sterminata (exterminata) dilapidazione di tempo, un vagabondar labirintico ed ozioso; né oserei dargli torto. Ma vorrei almeno questo porre in chiaro: che non vuol essere una divagazione, un leggere a ufo, uno scrivere perditempo. Sotto questo scartafaccio – che non sarà poi tutto talmente menato per l'aia come per questo primo capitolo – sta una fantasia sul modo di leggere i libri, cui non mi negherò affettuoso. Non so che sia un libro: ma penso che saggiamente agissero quei cuneiformi che, per via della chiodosa grafia, ne improntavano spessi e argillosi poi ben cotti mattoni; ogni pagina, trecento delle nostre. È inganno tipografico, che una pagina abbia lo spessore esiguo su cui, su entrambi i lati, si stampa. Direi che la pagina comincia da quella esigua superficie in bianco e nero, ma si dilunga e si dilata e sprofonda, ed anche emerge e fa bitorzoli, e cola fuori dai margini. Insomma, se qualcosa divaga, è appunto codesta pagina. Il lettore, e soprattutto il rilettore, attento, non ignora che una pagina, una riga, una parola è un gran suono dentro di lui, un rintocco cui offre i suoi nervi, gli

anfratti anonimi, le latebre latitanti e tenebrose. Una parola violentemente scardina i silenzi acquamarini del profondo, e ne desta squame di pesci, squali, scheletri di navi, coralli, fosforescenze. Due, tre parole imparentate formano un viluppo di disegni e fragori, che nulla varrà a sciogliere. Le parentele delle parole passano per quei nervi del lettore: eppure han da essere verificabili, rintracciabili nel testo. Da una sillaba all'altra procede, affranto pellegrino, il lettore; unico che tenga assieme la dispersa famiglia delle parole, che lo frastornano, lo invadono, lo occupano, e trasformano. Ma che è mai codesto «stare insieme» delle parole? Come accade che lo spazio bianco che separa due parole sia superato, e che anzi le parole si chiamino di riga in riga, di pagina in pagina? Infiniti disegni disegna la pagina scritta dentro il contenitore di parole, il lettore. Non disegni solamente, giacché il libro è una mappa, la pianta di un casale, un palazzo, un castello, una regione, una patria. Codesta pianta non ha segni inutili, o neutri, e le lacune, gli iati sono non meno essenziali dei luoghi ove si edifica.

Questo mattone interiore del libro, della pagina, include innumere pagine, libri infiniti. Posso sfogliare una pagina, e posso sfogliare una parola, anche andare a capo infinite volte di un a capo, leggere un bianco, tacere un suono, di ogni lettera fare un'iniziale. Nulla di ciò sarà mai arbitrario, tutto sarà rigoroso, ubbidiente, devoto. Il libro si dilata, è tendenzialmente infinito. Eppure non è mai fittizio. Un grande libro genererà infiniti libri, e così a loro volta questi ultimi: né vi sarà mai l'ultimo. Questa sorta di commentatore non parlerà delle parole che si leggono, ma di tutte quelle che vi si nascondono; giacché ogni parola è stata scritta in un certo punto per nascondere altre, innumerevoli parole. Cercherà le parole clandestine - a rigore, tutte le parole d'un libro sono clandestine - non già per farne pubblica merce, ma perché queste sono parole che fanno contrabbando di altre parole, sono travestite, e il loro travestimento, in quanto tale, ha tutti gli innumerevoli significati che solo in un travestimento si possono rintracciare. Un prete travestito da mummia non è né prete né mummia, ma forse sta raccontando qualcosa su entrambi gli affascinanti argomenti. Continuamente, in un libro si nominano oggetti, si accenna, si definisce, si allude, si descrive. Dal momento che il libro è tipograficamente fermo, le dimensioni di codesti oggetti diventano insondabili: nessuno di essi è maggiore di un altro. Talora la loro apparizione è fulminea agli occhi del lettore - sempre meno agli occhi del rilettore - ma ci si può fermare ore davanti ad uno qualsiasi, specie il più anonimo ed elusivo, di questi oggetti. Un oggetto piccolo e trascurabile e mortificato, può precipitare in abissi insondabili, e mettersi a raccontare una storia ad una stordita medusa. Compito del lettore è di sapere quali parole nasconda una parola, e quali uno spazio bianco; e viceversa. Nella immobilità tipografica, lo spazio tra segno e segno è infinito. Quanto tempo impiegheremo a percorrerlo? Vorrei aver finito, e non procederò molto oltre. Se mi si consente di commentare questo commento, vorrei accennare a punti che mi inquietano profondamente: il primo è quell'armadio che stava sempre chiuso, e che evidentemente maestro Ciliegia scruta - per vedere che? - in occasione di sospetti prodigi; questo armadio può perseguitare una vita: è, appunto, quell'oggetto, mortificato e totalmente enigmatico, nel quale si sospetta un ingegnoso travestimento. Perché mai quell'armadio è finito nella casa di maestro Ciliegia? Altro punto: il falegname sospetta che il legno abbia «imparato» a piangere «come un bambino». La casualità di queste parole non dovrebbe impedire di

scorgerne la sconvolgente estensione. Il «maestro» mai come in questo momento di follia è stato prossimo al vero, ma un vero falsificato e frodato da lui stesso. «Imparare a piangere» non dice nulla sull'enigmatico e rovinoso «maestro»? E quel «come»? Conosco troppe persone prigioniere di un come. Quel «come» è un drappo nero su un tamburo funebre. Infine, un poco, solo un poco sul capzioso. Quando il «maestro» si mette in ascolto per cogliere quella vocina: «Aspettò due minuti, e nulla; cinque minuti, e nulla; dieci minuti, e nulla». Molto laconico, vero? Soltanto laconico? E se fosse un travestimento? In tal caso per tre volte il «maestro» avrebbe ascoltato il nulla: senza decifrarlo, naturalmente. E se ne rallegra e rassicura, giacché egli è di quegli uomini che vengono assicurati dal nulla.

«In quel punto fu bussato alla porta».

Nel «c'era una volta» non v'è indizio di nessi causali, né, propriamente, temporali; gli avvenimenti avvengono, le ore giungono e si dischiudono, consegnando il loro dono, la grazia immotivata. Quando, alcuni istanti fa, maestro Ciliegia s'è affacciato sulla strada in cerca di qualcuno cui attribuire quella «vocina sottile», la strada era deserta; ma ora quel «nessuno» ha percorso la strada, ed eccolo che bussa. La porta è accostata, non occorre che maestro Ciliegia, «fulminato» dal terrore di quel minuscolo riso, debba alzarsi in piedi.

Guardiamo l'uomo che entra nella bottega del falegname: è un «vecchietto tutto arzillo», ha un giubbotto; il suo nome socievole è Geppetto; ma in capo ha una singolare parrucca gialla, del tutto simile alla «polendina di granturco»; e a quel modo, Polendina, lo chiamano per farlo imbezzire i ragazzi del vicinato. Non ha buon carattere; è bizzoso, ed anzi, insolentito dai ragazzi, diventa «una bestia». La stizza lo fa diventare «rosso come un peperone». Vedremo che, come maestro Ciliegia, non esita a venire alle mani, ma le furie dei due vecchi sono effimere e senz'odio: e tuttavia avvertiamo che i due vecchi diffidano l'uno dell'altro, da reciproci estranei.

Perché mai Geppetto ha in capo quella incredibile parrucca? Nello spazio grigio della stanza, quella parrucca splende di una fantastica assurdità: essa è la polenta povera e calda, ma è anche il giallo dell'oro, e l'oro della aureola. Vi è un sapore di travestimento in quello splendore esibito in modo risibile, così che sia insieme evidente e irricognoscibile. Ciò che lo rende unico è oggetto di scherno. Per quanto via via alcune notizie, o sospetti di notizie, si diano di quest'uomo dalla testa d'oro, noi sapremo sempre assai poco di lui, esigue tracce di un passato che, come deve essere, è depositato e custodito nel futuro.

Il colloquio dei due vecchi è frettoloso, stizzoso, sgarbato, fantastico. Ognuno pensa ad altro. Maestro Ciliegia dispettosamente spiega che se ne sta steso per terra a insegnare «l'abbaco alle formicole»: non par caso che il maestro sia ricaduto in una crucciosa celia da pedagogo. Molto tempo dopo, un altro animale ironico e pedagogico dirà al «pezzo di legno» «Divertiti a contare le formicole»: dove gli animaletti industriosi della favola appaiono come monotoni, indaffarati e anonimi. «Far di conto» è imparentato alle «formicole». Il dialogo, con villania burattinesca, procede verso il suo culmine: il discorso in cui Geppetto enuncerà il suo progetto: «Ho pensato di fabbricarmi un bel burattino di legno... Il burattino deve ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali». Con costui egli «vuole girare il mondo» e rimediare «un tozzo di pane e un bicchier di vino».

Il vecchio Polendina, dunque, al contrario del suo ostile amico Ciliegia, non è un uomo di mestiere certo, né casalingo, né sedentario. Misteriosamente custodendo nel suo corpo annoso una scelta adolescenziale, il trauma del futuro, vuole «girare il mondo»; e, con ambigua creazione, che sa di materno e magico, vagheggia di «fabbricarsi» un burattino meraviglioso; l'uomo dalla parrucca gialla aspira ad un viaggio

da clown, da circo, qualcosa di avventuroso e illusionistico; vi è furore nel suo fantasticare quel che dovrà fare il burattino: ballare, tirare di scherma, fare salti mortali. Specie quest'ultima invenzione ha qualcosa di oscuro: il burattino dovrà avere colloquio con la morte, a questo vuole fabbricarlo; e da quel vicario commercio, che sa di sevizia e ilarità, vuole ricavare pane e vino.

Quando egli pronuncia queste due parole, pane e vino, è difficile non pensare alla misteriosa aureola, la risibile ed ironica parrucca gialla; quest'uomo incredibilmente povero, questo vecchio vagabondo, inventore di burattini maravigliosi, è un taumaturgo, un essere che nasconde nelle sue bizzes e fantasie la potenza consapevole di un destino.

A differenza di maestro Ciliegia, Polendina non pare un essere naturalmente solitario: piuttosto, egli è l'estraneo necessario, lo straniero intimo; con nessuno ha rapporti agevoli, e tuttavia attraverso di lui passano innumerevoli rapporti. La sua natura ha qualcosa di intimamente vegetale: non solo il granturco della parrucca, ma il pane e il vino di cui vuol nutrirsi, e il «peperone» al cui colore l'ira lo fa somigliante. Questa vocazione vegetale lo rende obiettivamente parente del legno che egli è venuto a cercare, e che lo accoglie con festosa insolenza.

Se il burattino maraviglioso è un progetto magico, sarà l'assenso del «pezzo di legno» a dare il via alla storia; il legno riconosce in Geppetto il destinatario giusto, e lo saluta nel più antico ed intimo dei gesti di riconoscimento: l'insolenza. Il «Bravo Polendina!» del pezzo di legno, che scatena la prima rissa dei due vecchi, stabilisce l'intimità penosa tra il futuro burattino e il vecchio; Polendina è colui di cui quel legno andava in cerca, dunque ha torto; con questo potrà nascere, dunque va ferito; con lui dovrà vivere, dunque deve sfidarlo. Investendolo della qualità del «torto», il pezzo di legno lo rende creatore e dunque responsabile. Ma il pezzo di legno va oltre: nel momento in cui il terrestre maestro Ciliegia «tutto contento» regala a Geppetto quel pezzo di legno che in realtà gli spetta da sempre, d'un balzo quel legno va a colpirlo negli stinchi. È il primo salto mortale del burattino maraviglioso.

La seconda rissa dei due vecchi ha questo di singolare: che gli insulti di Polendina a maestro Ciliegia sono tutti di natura animale: Asino, Somaro, Brutto scimmiotto. Maestro Ciliegia può essere insultato in infiniti modi: è un uomo, qualunque insulto gli spetta come attributo. Ma Geppetto può essere insultato soltanto con quel nome ambiguo e proibito che lo definisce e illumina, il suo nome: Polendina.

Una breve nota sul «pezzo di legno»: a questo punto noi sappiamo che esso può sentire dolore, soffre il solletico, ha voce, ode – ascolta il dialogo tra Geppetto e maestro Ciliegia – e in qualche modo quei suoi nodi legnosi han da essere occhiuti, giacché nel primo capitolo lo ascoltiamo pregare il falegname di «non picchiar tanto forte» quando ancora l'ascia è «sospesa in aria». Che sappia dar «scossoni» conforta nella ipotesi che egli sia pervenuto alla bottega del falegname a salti e balzi, transfuga da una selva, una pianta ormai dimenticata. Infine, il pezzo di legno conosce il nome «Polendina» che fino a quel momento non è stato pronunciato. Presto l'appena nato Pinocchio incontrerà personaggi che, apparentemente, lo conoscono da sempre. Una consanguineità perenne, senza età, una complicità che sa di sacra prestigiazione, una condizione in cui indovinare è regola, conoscere e sapere, per definizione, impossibile, imparenta da

sempre, per sempre, le ombre perenni dell'altrove.

Signori e signori,

vorrei mi fosse consentito porgere un grato congedo a maestro Ciliegia, che ha non senza decoro, e con l'inettitudine che egli ha in comune con noi, eseguito un compito né facile né lusinghiero: non dimentichiamo che egli è l'unico nostro rappresentante, colui il cui unico destino è l'errore.

III

È il capitolo della nascita di Pinocchio, e del modo e del luogo della nascita, e di quel che primamente fece dopo esser nato. Principia, codesto capitolo, con una descrizione della «casa» di Geppetto; per ora ne vediamo l'interno: povero e a suo modo fastoso. La stanzina terrena piglia luce da un sottoscala: il che farebbe sospettare che una scala vi sia, che conduca ad altre stanze; ma poiché non se ne fa mai cenno, né si può per implicazione dedurre, dobbiamo immaginare la casa di Geppetto come un luogo inconcluso, una costruzione che ha del rudere e insieme una oscura ma incantata fantasia di crescere. Ne è venuta fuori quella scala che non dà sul cielo, ma si smarrisce in una grande ombra. Sia Geppetto che maestro Ciliegia sono dei solitari: ma la solitudine del secondo ha del maniacale, la bottega è tana; il primo è solo come si conviene a creature magiche. Pochi e consunti i mobili: tra i quali un «tavolino tutto rovinato», che ci rimanda a quella «gamba di tavolino» che maestro Ciliegia voleva cavare dal legno da catasta. La contrada di Geppetto e Ciliegia pare affollata di tavolini imperfetti.

A questi indizi di una elaborata decadenza la casa di Geppetto oppone una singolare ricchezza fantastica ed illusionistica: una parete è dipinta, e offre l'immagine trompe l'oeil di un caminetto, un fuoco acceso sotto una pentola che bolle. La funzione di questo singolare dipinto pare duplice: da un lato è il racconto di una casa che non esiste, ma che si lascia inventare; una casa platonica, in cui tutto è perenne ma non toccabile; dall'altro, quella sottile finzione è rassicurante: a differenza del fuoco cui maestro Ciliegia giudicava specialmente adatto quel legno da catasta, e della pentola di fagioli che poteva, bruciandosi, portare a bollire, questo dipinto è gioco; il fuoco non scalda e non brucia, la pentola non sfama e non vuole sacrifici di legni parlanti. L'inesistente è insieme elusivo e consolatorio.

Possiamo supporre che il dipinto sia opera di Geppetto: conforta a codesta attribuzione un accenno, che troveremo in altro capitolo, a Geppetto come «artista di genio». Tuttavia, noi lo vedremo spesso intagliare, scolpire, modellare, ma dipingere, mai. Possiamo proporre che la casa abbia sempre contenuto dentro di sé quel gioco figurale, schernevole e amico, e che la casa si sia, come una dama decidua ma elegante, dipinta da sé l'immagine di quel che volle essere: luogo caldo e sfamato. In ogni modo, il delirio pittorico della parete che finge disegni ma non suoni inasprisce la solitudine della casa fantastica.

Geppetto non ha ascia arrotata e pialla, ma solo «arnesi»: né mai si designeranno diversamente gli strumenti del suo lavoro. Mentre lavora al suo pezzo di legno - intaglia e fabbrica - ne fantastica il nome: ma è un nome che il legno porta con sé, forse la prima traccia del burattino che l'artista porta alla luce; è il nome che tutti sapranno, noto da sempre: Pinocchio. Non credo che Geppetto abbia conosciuto «una famiglia intera di Pinocchi»; sembra un gioco illusionistico, come il dipinto sul muro; forse un modo per tramutare in giocosa libertà una necessità fatale. Certo è, tuttavia, che Geppetto pensa a Pinocchio come a un povero: «il più ricco di loro chiedeva l'elemosina» è un programma mondano. Come il vero,

segreto nome di Geppetto è l'insultante Polendina, allo stesso modo il nome Pinocchio partecipa dell'imprecazione: come burattino non può possedere altro nome, nudo e secco.

L'artista lavora: stranamente, il pezzo di legno che ancora nodoso e infittito di scorza aveva pur sempre una «vocina sottile» è ora muto; dal momento in cui la nascita prende a svolgersi, deve attendere che la sua voce abbia una bocca e una lingua. Strana è codesta fabbricata nascita del burattino meraviglioso: come se il suo artigiano sapesse e non sapesse a che sta operando, in ogni caso difeso dalla sua consuetudine con il prodigio. Sotto le mani antiche e sapienti del creatore, quel legno bizzarro vive una sua vita, deforme, insolente, mutevole; gli occhi appena fatti gli si fanno «occhiacci», il naso, il famoso naso «impertinente», cresce e, scorciato, ricresce; di questo naso fatato e insidioso, questo delatore, accadrà di parlare altrove. Comunque, senza quel naso Pinocchio è impensabile. La bocca «canzona» Geppetto; la lingua schernisce, le mani rapiscono a Geppetto la parrucca gialla, e Pinocchio se la butta in testa, a burla e scherno. «A quel garbo insolente e derisorio» Geppetto immalinconisce. Già s'era «impermalito» con quel suo mutolo burattino: non gli andava a genio il suo modo di guardarlo, di ridere. «Occhiacci di legno, perché mi guardate?» è una autorevole sfida; «Smetti di ridere!» un divieto squisitamente genitoriale. Alla fine, indulge ad una lacrima senile.

S'è visto fin da principio, i rapporti tra Pinocchio e Geppetto non nascono idilliaci; Pinocchio è aggressivo, schernevole, «insolente e derisorio»; e Geppetto farnetica un destino per quel suo renitente burattino. Tuttavia, non direi che Geppetto sia il «padre» di Pinocchio. Egli copre in parte la figura paterna, ma di molto se ne diparte. Come «padre» gli spetta la sfida filiale di Pinocchio, giacché, come generante, egli è dalla parte della prevaricazione e del torto: generare significa ignorare, contagiare, abbandonare, uccidere. Chi genera compie un sacrificio umano, quello stesso che venne compiuto su di lui. Ma chi generò Geppetto? La ribellione filiale è l'inutile ma fatale interrogazione, il rifiuto della sproporzione tra il nascere e il principiare immediato a morire. Ma Geppetto non è solo «padre»; scelta da Pinocchio, la sua è paternità filiale, per delega; Pinocchio gli si è proposto, dunque il suo destino non comincia ora, egli è nato nel momento in cui si staccava, erratico ramo, dalla sua pianta. S'è già detto che Geppetto ha un suo carattere terragno, vegetale; come genitore, è unico: al suo fianco non ci sarà mai una «madre» di Pinocchio. Anzi lo stesso burattino pare essere portatore del proprio grembo, di ciò da cui deve nascere, purché Geppetto ne riconosca le fattezze.

Padre, meno e più che padre, Geppetto è anche l'artista cui spetta togliere il soverchio che nasconde nel legno crudo la grazia viva della forma; è il maieuta, e possiede anche una oscura, arborea qualità materna: legnosamente quel legno gli appartiene, dovrà patirne amore e oltraggio.

Fatti i piedi scalcianti, Pinocchio è completo: non crescerà più, sapremo molto più tardi che è «alto appena un metro». Dunque non è un figlio: non conosce la lenta apprensione del futuro, non si deposita in lui il passato. Sa parlare, impara tosto a camminare e «scappa». Nel momento in cui il burattino è fatto – salvo per gli orecchi «dimenticati» ma apparentemente esornativi o al più punitivi – Geppetto non può fingersi padre. In quel momento sembra trasformarsi in una sorta di custode, di pedagogo; è l'antagonista magico del magico Pinocchio.

Molte volte fuggirà Pinocchio nel suo inquieto itinerario: questa volta è una fuga dura e precipitosa, «a salti come una lepre», correndo «come un

barbero», fragoroso come «un puledro» sfuggito di mano al padrone. Animale da fuga, Pinocchio sperimenta subito la sua selvatica velocità in un mondo di cacciatori e padroni. Nella fuga il vegetale Pinocchio trova le movenze degli animali dei boschi e delle marenne: in una terra aspra e disadorna si muove come «un capretto», «un leprottino». La fuga è una delle forme, delle strutture del solitario Pinocchio.

Tronca la sua prima fuga un «carabiniere»: è il primo tutore dell'ordine, e non sfuggirà il suo carattere magistrale, lievemente megalomane, il suo coraggio «spiegato alle dame», la sua guitteria socializzata. Pinocchio è sconfitto da quel suo naso che gli è e sarà sleale. E verrebbe riconsegnato a Geppetto, non fosse per una maligna sommossa di borghigiani: «Quel Geppetto... è un vero tiranno coi ragazzi!». E Geppetto viene portato in prigione, la prima prigione di un destino fitto di sventure sociali. Vorrei osservare la singolarità di quella rivolta contro Geppetto, e la perplessa distinzione tra burattini e ragazzi. Geppetto è certamente un personaggio difficile, e l'abbiamo visto bizzoso e rudemente paterno. Ma che vuol dire, «è un vero tiranno coi ragazzi»? E «se gli lasciano quel povero burattino, è capacissimo di farlo a pezzi!...». C'è, dunque, un passato di Geppetto che include «ragazzi» e «burattini»? O Geppetto è uomo che spaventa, per la raffinata complicità di povertà e di magia? Non v'è dubbio che per un momento Geppetto sia l'uomo da linciare, l'estraneo, colui che viene da fuori, colui che fa soffrire, che «fa a pezzi» un burattino. Colui che ha appena condotto a termine una creazione è accusato di essere un torturatore, un uccisore. L'accusa è socialmente in contraddizione, ma filosoficamente non è che la ripetizione di una denuncia che tutti patiscono: ha accettato di essere padre. Infine, per un istante si illumina la parentela tra «ragazzi» e «burattini»: diversi nella nascita e nel destino, gli uni e gli altri sono singolarmente adatti ad essere fatti a pezzi. Molto prima di decadere a «babbo», il «padre» fu il privilegiato e non perseguibile uccisore del «figlio».

IV

Il terzo capitolo termina con l'arresto di un Geppetto singhiozzante «Sciagurato figliolo!»: e il quarto pensosamente tocca quel momento privilegiato: «mentre il povero Geppetto era condotto senza sua colpa in prigione...». Ora, qui, come spesso in questo veritiero ed impossibile resoconto, vengono a conflitto due possibili letture: e il loro conflitto è la dimensione stessa della loro collaborazione. Ad un livello, diciamo, socievole, della finta socievolezza di questa favola, non solo Geppetto è innocente, ma la prigione è l'unico modo certo per proclamarlo. Eccetto che nei moniti dei pedagoghi, la prigione serve esclusivamente per accogliere innocenti, derubati, calunniati: e v'è giuridica sottigliezza in codesto compito, giacché la prigione nulla ha a che fare con la giustizia, astratta ed enfatica, ma con la legge, dimessa e savia seviziatrice. Non staremo a dire che codesta è una storia italiana, che sarebbe più e meno del vero; diciamo solo che, letta quaggiù da italiani, rende superfluo il commento.

Ma ad altro livello Geppetto espia indirettamente, che è l'unico modo consentito sulla terra, la sua «colpa» paterna; allo stesso modo il figliolo è sciagurato in quanto «figliolo», cioè in quanto titolare di padre, condizione più incauta della quale non saprei pensarne; ma, naturalmente, Geppetto, che ha la sua parte del disonesto, ché altrimenti vecchio non diventava, si diverte con i giochi di parole.

Dalla gran corsa da animaletto «inseguito dai cacciatori» che fa Pinocchio per i campi verso casa, apprendiamo che quella stanzetta se ne sta appartata, alla periferia di un borgo: luogo segregato e appartato laboratorio di magie; non solo, decaduto, ma, presto apprenderemo, di oscura antichità. Pinocchio, che ha ancora nella mente e sul corpo «le grinfie del carabiniere» mette il paletto alla porta: a tener fuori «i cacciatori» che lo inseguiranno sempre e dovunque. È la prima volta che troviamo una porta chiusa, e la chiude Pinocchio. Ma mentre egli vuole escludere «il mondo», nel dar di paletto si chiude nella stanza assieme ad un essere instancabilmente pedagogico. Ha appena gustato la soddisfazione della solitudine, quando codesta sorda letizia viene molestata da un cri-cri-cri. La risposta di Pinocchio è folgorante: «Chi è che mi chiama?». Dove il centro è in quel «mi» che svela un Pinocchio consapevole della intimità, della penosa intrinsechezza di quella voce; tutti i personaggi del racconto si abitano a vicenda. Quel cri-cri-cri nel quale Pinocchio ha colto il proprio nome, anzi una chiamata, è un Grillo, il notorio Grillo parlante. Un Grillo pedagogo, banale e fatale, sempre pronto a perdonare coloro che molesta un po' all'antica se, come dice, «da più di cent'anni» abita quella «stanza». Incidentalmente, apprendiamo che la casa di Geppetto è antica, è un'unica stanza, ha una porta con paletto, è «abitata» da Geppetto, ma che altri esseri improbabili ritengono di poterla abitare senza offendere diritti altrui - cosa che un Grillo parlante non oserebbe fare in nessun caso. Noteremo anche che il Grillo è il primo animale parlante che incontriamo: gli animali sono entrati dapprima come insulti - lite tra Geppetto e maestro Ciliegia - come similitudini a descrivere il

correre scatenato e astutamente spaurito di Pinocchio; ed ora ecco il Grillo che parla e, come usa in quel luogo, sa di Pinocchio molte cose, a cominciare dal nome. Sappiamo che questa circolazione dei nomi, questa parentela onomastica per cui non vi sono ignoti o primi incontri nel «c'era una volta», spiega una volta per tutte l'aria di antica frequentazione che intercorre fra i personaggi; e tuttavia resta la tentazione di supporre che Geppetto e il Grillo abbiano discusso di quel burattino, e del suo nome, o piuttosto che il Grillo abbia assistito, come non poteva evitare, alla fabbricazione e denominazione del burattino.

Pinocchio non vuole Grilli parlanti in casa: «oggi questa stanza è mia». Il burattino che ha messo il paletto, che è fuggito dai «cacciatori» e dal padre, ha un senso animale del luogo dove si rifugia: «oggi» la stanza è sua. Gli servono tane, non case; cunicoli, non strade; solitudini, non socievoli catture. Il Grillo sa che Pinocchio ha in mente il grande sogno infantile: la ribellione e la fuga. Ma al rimprovero del Grillo, Pinocchio risponde con quelle parole che almeno una volta sono suonate nella nostra vita: «domani all'alba voglio andarmene di qui». «All'alba»: la fuga ha un freddo sapore di ora preumana. Non vuol studiare: vuol correre dietro alle farfalle e catturare gli uccelli di nido. Pinocchio è feroce. Ma il Grillo pare stranamente disinformato. Che intende dire: «da grande» diventerà un bellissimo somaro? Pinocchio non può diventare grande. Vuol forse dire che diventare «somaro» sarà il modo pinocchiesco di diventare grande? Non è probabile, il Grillo non è paradossale. E a che pro dovrebbe imparare un «mestiere» quel legnetto di un metro? E perché mai continua a confondere «ragazzi» e «burattini»? Ma certo, è un pedagogo: non gli interessano le distinzioni, ragazzi e burattini sono esseri piccoli da educare, da fare agire come fossero vecchi, saggi, stremati, sedentari, morituri. E Pinocchio lo affronta: «grillaccio del malaugurio!». Pinocchio non spreca parole: con quella insolenza egli dichiara di sapere che, nell'aria del paese del «c'era una volta» si aggirano invisibili, intangibili forze ostili. Sa che il Grillo, secolare sedentario è un animale innocentemente sinistro. La conversazione tra un burattino insolente ed un Grillo paziente quanto genericamente provocatorio diventa drammatica. Il Grillo, «con la sua solita calma» profetizza per gli scioperati «spedale e prigione»; arcaico accoppiamento, che ritroveremo in bocca ad altra, più sapiente creatura. Per noi il problema non pare, come suol dirsi, ben posto: abbiamo appena finito di vedere il povero Geppetto condotto in carcere in forza della sua indifesa innocenza. Il Grillo mente? O è un mite animaletto farnetico che parla di cose che non esistono? Il suo compito ideologico parrebbe quello di coonestare le prigioni, darne una immagine saggiamente paterna. O forse egli è semplicemente dalla parte della paura. Il vivere sociale è pauroso come una malattia: il lavoro, la scuola sono propiziazioni, sacrifici umani in onore della paura degli «altri». In ogni caso, le sue argomentazioni non fanno molta strada. Con il suo paziente razzismo dà del «burattino» a Pinocchio, e della «testa di legno». E Pinocchio dà di piglio ad un «martello di legno» - una omicida scheggia di se stesso? Certo un'arma consanguinea - e lo lancia contro il Grillo, lo coglie nel capo, lo lascia «stecchito e appiccicato alla parete». Il Grillo «del malaugurio» ha chiamato la morte nella storia di Pinocchio: non se ne allontanerà mai più.

Di capitolo in capitolo, la figura di Pinocchio cresce e insieme si fa ambigua: lo abbiamo visto consapevole di un destino di scuola e lavoro quasi egli fosse un non umano giunto, provvisto della sua debolezza e della sua sapienza, in un tristo mondo di uomini; ora scopre la fame: mentre scende la notte - la prima notte di Pinocchio, che non ha che poche ore di storia -, egli percorre la rapida scala verbale dell'uggiolina, appetito, fame. La fame è cosa dura: da lupi, da «tagliarsi col coltello», una «brutta malattia». Un'altra volta, Pinocchio, il burattino, viene denominato «ragazzo» in quanto capace di patire oltraggi. Infinitamente meno provveduto dell'ingegnoso Geppetto, Pinocchio cade nell'inganno della parete dipinta: la pentola lo irride, come, molto più avanti, lo irriderà un pollastro di cartone: la fame, questa dura malattia «da tagliarsi col coltello» è sintomo più semplice del terrorismo della realtà. E Pinocchio è irrealista, ma un irrealista per sopravvivere nel reale deve essere furbo e spietato: Pinocchio è furbo ma anche ingenuo, è crudele e imperito. Uccide il Grillo e poi ammette: «aveva ragione». In cerca di cibo, il burattino fruga la casa: «le cassette», che saranno i cassetti di una qualche dispensa, ed i «ripostigli»; troveremo anche un «monte della spazzatura»: la casa di Geppetto è sempre illusionistica; i ripostigli sono progettati per contenere «il gran nulla». Mi piace pensare che questo «gran nulla» - dopo tutto, niente di più di un modo di dire - abbia a che fare con quel «nulla», entrambi ribaditi tre volte, come massonici rintocchi, che nel primo capitolo rassicura maestro Ciliegia. Deluso da tanto «nulla» incommestibile, Pinocchio per la prima volta piange e si dispera: la sua storia è, fino al balzo finale, una serie ininterrotta di capitolazioni e di fughe, di rese e di parole mancate. Oltre che crudele, è vile, sleale: avrà una storia lunga. Nella notte che dobbiamo supporre pressoché totale nella sgangherata stanza di Geppetto, Pinocchio vede il tondo biancore di un uovo; perché sarà finito sul monte della spazzatura? Può far parte del gioco illusionistico di Geppetto, ma può essere anche un omaggio al luogo privilegiato, il camuffato centro, l'ombelico della stanza. Entrambe le interpretazioni si conciliano con l'esperienza di Pinocchio: l'uovo che egli spera di mangiare - Pinocchio sa fare anche una frittata - aperto lascia libero un pulcino, verosimilmente giallo come la parrucca di Polendina, e codesto pulcino «complimentoso» ringrazia «il signor Pinocchio» per avergli aperto l'uovo.

Geppetto ha liberato Pinocchio dal suo legno, e costui il pulcino dal suo guscio: entrambi sono dei «fuggitori». Il lamento di Pinocchio - ormai il secondo - contiene una curiosa inesattezza: per due volte egli lamenta di patir la fame per essere fuggito di casa; in realtà Pinocchio ha eseguito un percorso più difficile; è fuggito, si è fatto inseguire dal «padre» ed è ritornato appunto a casa. Al contrario del fuggiasco, egli ha cacciato il Vecchio e ucciso il Grillo: si è impadronito della casa. Ma la casa è di Geppetto e del Grillo, ed egli è l'estraneo; dopo la fuga dell'ultimo, ignorato inquilino, il «complimentoso» pulcino, la casa è abitata da un burattino, e occupata da mobili disfatti e ripostigli e «cassette» che contengono il «gran

nulla»: alla parete è «appiccicato» il Grillo, «stecchito» sapiente. Alla fine, Pinocchio decide di tentare la sorte per sfamarsi; progetta «una scappatella al paese vicino»: il che precisa la collocazione della casupola di Geppetto, né villaggio né campagna, ritrosa, scostante, segreta.

«Era per l'appunto una nottataccia d'inverno»: due dei tre testi che adopero – giacché carte diverse e diversi inchiostri raccontano fole diverse – hanno la frase d'apertura a questo modo, come certamente venne scritto a suo tempo. Ma un'altra ha inserito il refuso, agevole quanto difficile da riconoscere, «una nottataccia d'inferno». La lezione originaria è ricca di notizie: e, tra l'altro, ci dà la data stagionale della nascita di Pinocchio; meglio comprendiamo le allusioni di maestro Ciliegia all'uso di quel legno, da mettere «nelle stufe e nei caminetti», «per riscaldare le stanze»; e l'inganno della pentola dipinta diventa crudele; infine, cogliamo il presentimento di una situazione tragica; Pinocchio è appunto il legno che potrebbe, bruciando, scaldare Pinocchio. Ora, il refuso «infernale» ci dà, appunto, una prima indicazione di «fuoco»; ed in effetti, colto tra la casa di cui si è inutilmente impadronito, i lampi della nottataccia – «come se il cielo pigliasse fuoco» – il «ventaccio strapazzone» – ritroveremo questo aggettivo da padre infuriato –, e infine il villaggio verso cui si dirige, Pinocchio sperimenta una condizione infernale. Il suo apprendistato terreno è precipitoso. Pinocchio corre, a salti, «come un cane da caccia». Ora, infatti, non paventa inseguitori, ma aggredisce. È un veloce e petulante accattone. Ogni suo gesto evoca un moto animale: già l'abbiamo visto lepre, barbero, puledro imbizzito, capretto e leprottino inseguito, ora è cane da caccia, lo vedremo anguilla: giacché quel duro legno è infinitamente modellabile dalle passioni che lo abitano, effimere e insieme profonde.

Il paesino che raggiunge tra tuoni, lampi, vento e cigolio di alberi è «tutto buio e tutto deserto»; per tre volte si nominano aditi chiusi: «botteghe», «porte», «finestre». «Pareva il paese dei morti». Il paese, la campagna, la casa di Geppetto partecipano in questo momento di una condizione tetra e segnata: sono luoghi della notte.

Chi è il vecchio che alla scampanellata di Pinocchio si affaccia stizzito? In questa storia incontriamo vecchini – è il terzo – e tutti bizzosissimi; sarà questione di razza, di sangue, di parentela. Come gli altri, anche questo «punisce» Pinocchio, ovviamente per quel che non ha fatto: egli è per definizione la molestia, e ogni suo gesto interpretato di conseguenza. L'affamato chiede pane e «para il suo cappelluccio». Di codesto cappelluccio non sapevamo nulla, ma siamo abituati alle apparizioni istantanee. Non pane, gli dona il vecchino «stizzito» ma acqua, una crudele acqua invernale: e la catinellata lo investe e annaffia «come se fosse un vaso di giranio appassito». Bizzarra riapparizione di una similitudine vegetale. È certo che l'immagine nasce dal gesto di colui che investe d'acqua un vaso assetato, ma in qualche modo la prima immagine ne ha generato una seconda, quel «giranio appassito», fiore melanonico e fantasmatico, che la brusca acquata tenta di rifar vivo. Ma vi è modo di vedere Pinocchio come pianta stremata? Reciso dalla sua madrepianta, in fuga tra gli uomini, può Pinocchio essere in pericolo di smarrire la sua rugosa e ostinata vitalità vegetale? Le piante non uccidono, non fuggono inseguitori, non patiscono la fame, non paventano notti, non accattonano.

Ma Pinocchio non è ancora totalmente trasmutato; con le piante egli ha in comune il timore di una insidia volta a volta subitanea e insinuante: il fuoco.

Fino a questo punto, del fuoco che insegue Pinocchio s'è solo parlato: stufe, caminetti, pentole da far bollire; ma nel momento in cui Pinocchio, fradicio e sfinito, si siede su quell'unica sedia, e si addormenta - è il suo primo sonno terrestre - con i piedi «sopra un caldano pieno di brace accesa», il fuoco insidioso «adagio adagio» per la prima volta lo ferisce: i suoi piedi veloci come zampe di leprotto, di capretto, zoccoli di barbero, si fanno carbone, e poi cenere. Lenta, dolce, paziente è la consumazione del fuoco non di fiamma ma di brace accesa: e Pinocchio non si sveglia, ignaro del proprio corpo: «come se i suoi piedi fossero quelli d'un altro». All'inizio del secondo giorno, quando Geppetto lo desta bussando e chiamandolo, Pinocchio non sa ancora che per la prima volta è stato colpito nella sua figura utopica, la figura della fuga.

Non v'è dubbio che l'uso di un refuso come indizio interpretativo sia, dal punto di vista della corretta filologia, assolutamente mostruoso, ma, nuovamente, che è mai un libro, un testo, un autore? Credo si possa cominciare utilmente da quest'ultimo. L'autore ha talune specifiche destinazioni: serve a garantire la qualità di un testo, a dare i nomi alle strade, fa lavorare professori - talora -, tipografi, case editrici. Ho conosciuto uomini e donne che si sono sposati ad un convegno dedicato ad un autore; altri hanno semplicemente e frettolosamente fornicato; qualcuno ha commesso omicidio, e molti, nutriti in modo sconveniente, hanno incontrato prematura morte. Altri sono stati derubati, uccisi, rapiti, torturati, complimentati, applauditi, mormorati, deplorati. Tuttavia, a mio avviso, tutto ciò non prova con sicurezza che l'autore esista. Direi anzi che l'abbondanza di segni di riconoscimento sia sospetta: come quando si fanno stare a casa i bambini da scuola in onore della Patria o della Vittoria, che ovviamente non esistono. È incredibile la quantità di cose che riesce a fare gente che non è mai nata: Romolo fondò Roma, Noè fece l'Arca, Robinson sopravvisse per vent'anni in un'isola deserta, con lo scomodo aggiuntivo di muoversi tra pagine e parole di un grosso libro, due volumi. Quale stupendo espediente dell'anima è, ad esempio, l'autobiografia immaginaria, o l'autobiografia anonima; e nella autobiografia tradizionale, chi è il personaggio e chi l'autore? Basta questo esempio per dimostrare come in nessun modo si possa catturare codesto autore. Esso non è che un indizio, una macchia di sangue, un giornale strappato, un urlo nella notte che nessuno ha sentito, eccetto un signore anziano che l'ha scambiato con il fischio di un treno.

Sotto ogni punto di vista, l'autore è una ipotesi innecessaria, come è stato acutamente affermato di Dio, altro grande anonimo. Quello che so è che esiste un filamento di parole, una ragna, un deposito, un gomitolo. Libri? Pagine? Non necessari: potessimo produrre brezze di adeguata consistenza, potremmo depositarvi quelle parole, una accanto all'altra. Posso scriverle con l'inchiostro, con il fumo, imbottigliarle in ideogrammi. Posso disporle come un appartamento. Ci sono libri sacri, non autori sacri. Libri proibiti. Libri condannati. Si condannano serie di parole. Se io ammetto che i sensi di una parola (sentimenti, sensazioni, significati) stiano dovunque meno che nella parola, perché debbo esitare di fronte ad una perplessità della parola? Consideriamo che sia il testo a produrre l'autore:

dopo tutto, non è il figlio a far sì che il padre sia tale? Non possiamo supporre che un testo sia un tuorlo che può produrre innumerevoli autori, e che anzi io stesso altro non sia che uno degli innumerevoli autori del testo? Si suppone che una certa parola, scelta dall'autore, come per comodità diciamo, abbia il senso che quel tal signore abbia voluto. Insensatezza più insensata non potrebbe darsi. Se qualcuno avesse voluto mettere un qualsiasi senso in una parola, quel senso non ci sarebbe affatto. Che idea, che le parole abbiano un senso! Che fantasticaggine, che si possano rendere significanti! Per riassumere in modo elementare la questione, direi che le parole hanno tutti i sensi meno quell'unico che eventualmente qualcuno abbia cercato di «mettervi». E se nessuno ha cercato di mettervi alcun senso, la situazione avrà solo questo di meglio, che non ci sarà l'inutile perdita di tempo di riaccompagnare alla porta il senso che, essendovi stato messo, ne va scacciato come un ubriaco molesto o un cliente insolvente. A questo punto, sarà chiaro che non solo l'esistenza dell'autore è improbabile, ma positivamente dannosa, teoricamente un impaccio, un puro e semplice residuo tolemaico. Le parole non sono antropocentriche, nessuno le «scrive», non «vogliono dire» nulla, non hanno nulla da dire. Come l'universo, sono inutili. Ma io sto divagando, altrimenti non mi sarebbe capitato di scrivere la parola «universo», sebbene, a rigore, io non l'abbia scritta. Mi basta affermare che da un punto di vista scientifico, l'ipotesi dell'esistenza dell'autore è superflua. Ne deriva che è inutile porsi il problema di un testo ne varietur, giacché il testo si riconosce appunto dalla sua caratteristica di essere sempre diverso, altrove, fuori tempo. Aggiungerò che l'autore non può esserci, giacché la definizione dell'autore, essere umano che scrive parole al fine di raccontare una storia o incollare una poesia presuppone che ci sia un uomo fermo e che le parole, docili satelliti senza misteri, gli girino attorno, ed egli le catturi e disponga in un sistema verbostellare che chiama «la mia opera». Risibile, risibile. Per quanto sia irritante, il signor comechesia, destinato a dar nome alla piazza centrale del paese in cui è nato, non è il centro del mondo. Infine, le parole non conoscono errore. Se una parola «sbaglia» l'universo si adegua immediatamente. Ho scritto per la seconda volta «universo», è ora che smetta.

«Il povero Pinocchio»: credo sia la prima volta che una sorta di carezza appena sfiora il burattino; né, a parte il cerimonioso e sarcastico «signor» Pinocchio del pulcino, il burattino ha mai avuto indosso altro che quel suo duro nome fracassone e da burla. Insomma, durante il suo primo sonno, il «povero Pinocchio» ha affidato i suoi piedi alla calma fame del fuoco. Al richiamo del «padre», fa atto di andare ad aprire la porta – dunque vuole accogliere di nuovo Geppetto in quella casa sgangherata, magica, illusionistica e delittuosa: ma traballa e rotola al suolo. Animale rumoroso, il legnoso burattino frastuona come «un sacco di mestoli, cascati da un quinto piano». Pinocchio non capisce che gli sia accaduto: e vedendo «il gatto» che gioca con i trucioli, suppone che quello appunto gli abbia mangiato i piedi; ma donde viene codesto gatto? La casa di Geppetto non finisce di stupirci: versione casta e monocamera del castello d'Alcina, è di una inesauribile inventiva; e non solo ospita oggetti incongrui come scale che procedono verso il nulla, e immagini frodolente, ma subitamente genera «cassette», ripostigli, «il monte della spazzatura». E si ricorderà che in cima a quel «monte» posava un uovo, dentro all'uovo aspettava il via un pulcino ammodo e bene informato. E quel «cappelluccio» che Pinocchio aveva innocentemente offerto all'acquata del vecchio stizzito, certo l'avrà trovato in uno di questi ripostigli. Ora abbiamo un gatto, diciamo un gatto stranamente riduttivo, vincolato più di quanto non usino gli animali pinocchieschi alle sue funzioni di gatto. L'estrema discrezione di quel gatto mi insospettisce: non ammonisce, non imbrogia, non predica, non ruba, non assalta, non fugge; è soddisfatto di sé quanto basta per indurlo a giocare con i trucioli. E quali trucioli saranno questi? A mio avviso, si tratta dei trucioli residuati della «fabbricazione» di Pinocchio, e dunque non del tutto a torto il burattino avverte che il gatto, misterioso e innocente, gioca con frammenti di quel «pezzo di legno» da cui è appena uscito, in cerca di scoperte e sventure. Nella risposta di Pinocchio vi è un barlume che illumina il rapporto tra il burattino e quella parte di sé cui ha dovuto rinunciare per nascere. Pinocchio sa che dal momento in cui, uscito dalla sua guaina vegetale, dal legnoso grembo, tutto gli può accadere, sperimenta rancore per l'abbandono, rifiuto di ciò che insieme è lui ed è estraneo, infantile pena per la propria fragilità: anche un gatto, nella fantastica zoologia di Pinocchio, può mangiargli i piedi.

Geppetto non crede ai pianti del poveretto: rigorosamente paterno, sa che i «ragazzi» mentono e che vanno in primo luogo puniti. Ma è in fondo buono, tanto che quando vede Pinocchio mutilato ha un moto di compassione. Quando Geppetto cade nella sua funzione di «padre» tirannia e benevolenza coincidono: solo un padre può perdonare un innocente. Solo un padre può adoperare malattie o sventura a scopo pedagogico. Ma, per buona sorte, è un debole: scopre la parola «Pinocchiuccio» e gli fa «mille moine». Riammesso nella sua instabile collocazione infantile, Pinocchio ha bisogno di raccontare; ed abbiamo il primo di quegli straordinari «discorsi arruffati», quali si possono fare in sedi in cui mancano tempo, consequenzialità, cause, fini. «È stata una nottata d'inferno» comincia a

precipizio Pinocchio, con una frase che spiega e ribadisce il precedente refuso - (o forse si adegua alla possibilità del refuso?) - ed ecco apparire il Grillo parlante che, in mezzo ai fulmini, rimbrotta Pinocchio con le parole che Pinocchio dice a se stesso: «ti sta bene». Nel sistema di segni magici del burattino, il tegamino sulla brace prova che non voleva uccidere il Grillo, e la fame è la vera causa dell'acquata nel paesino notturno e deserto, e ancora la fame gli ha bruciato i piedi.

Quattro volte appare la parola «fame», ed attorno a quella parola si organizza il labile e catastrofico mondo degli eventi, che si configurano come «colpa» (l'uccisione del Grillo, accattonare un po' di pane), e per ogni colpa bisogna trovare un'attenuante, una spiegazione, una ansiosa speranza di perdono, come di ogni evento - la nottataccia, i discorsi del Grillo, il tegamino sulla brace, il volo del libero pulcino, il vecchino stizzito, infine quei piedi bruciati - occorre trovare l'essenziale organizzazione, il loro «stare insieme» come mondo, visibile e interpretabile dal luogo centrale ed eminente della fame. Bercia, fragoroso, l'affamato Pinocchio - «così forte, che lo sentivano da cinque chilometri lontano» -, e l'intenerito Geppetto gli dona tre pere, non senza averlo informato che in tal modo egli rinuncia alla colazione. Onestamente, lo vorrei un poco più all'inglese, questo Geppetto. Veramente all'inglese pare voglia mostrarsi quando alle rimostranze del burattino che non vuol mangiare né bucce né torsoli, e che l'amore del padre prima racconsola e poi incattivisce, il vecchietto risponde «senza riscaldarsi» «Chi lo sa! I casi sono tanti...». Risposta che sarebbe più impeccabile se veritiera, giacché in realtà nel mondo compattamente miserrimo di Geppetto i «casi» non sono affatto «tanti». È un mondo il cui menù prevede «bucce e torsoli» *nature*. Ad ogni modo, con questo che è il suo primo cibo terreno - come sempre rigorosamente vegetale - Pinocchio si sfama e «sta bene». E così si conclude la furibonda storia eversiva, assassina, sventurata, irrisa, perdonata, infine «educativa» della fame di Pinocchio, che avevamo visto cominciare come sommessa uggiolina all'inizio del quinto capitolo.

VIII

Pinocchio è sfamato ma mutilato; solo Geppetto può restituirgli la sua rigida integrità di burattino. E Geppetto, «per punirlo» lo lascia «piangere e disperarsi per una mezza giornata». Vedremo molto più avanti che da un'altra figura genitoriale Pinocchio, questa volta per via del naso fattosi spropositato, vien lasciato piangere e urlare «una buona mezz'ora». In entrambi i casi, dunque, una menomazione corporale viene adibita ad usi pedagogici. Non può sfuggire l'assoluta innocenza con cui queste domestiche efferatezze «a fin di bene» vengono poste in atto. In codesto comportamento, possiamo apprezzare la lucida informazione che si può uccidere per mera fame acquisitiva, ma che si tortura solo per motivi morali, filosofici, sociali ed estetici; insomma il seviziatore è essere elaboratamente civile, ha nobili scopi e una vocazione moralmente impeccabile. Ora, il problema della crudeltà è così centrale al destino di Pinocchio, che occorrerà forse discorrerne brevemente. Apparentemente, il burattino è sottoposto ad una serie continuata di sevizie, parte amorose, parte meramente aggressive. Dobbiamo dedurne che egli vive un universo delinquenziale, che il «c'era una volta» non è che il risorto Quarto Reich? Forse il problema è più intricato. Per ora noi sappiamo che il pezzo di legno è stato molestato da maestro Ciliegia, lavorato, sgridato, punito da Geppetto, catturato da un carabiniere, inaffiato da un vecchietto stizzoso, ammonito e deplorato dal Grillo. Tutti i personaggi che ha frequentato sono, dovremmo dire, adulti, non fosse, tutto quel mondo, così repulsivo all'anagrafe. Potremmo distinguere il caso dei tre vecchietti, giacché nel «c'era una volta» la collocazione del vecchietto è del tutto legittima, non ha attinenza all'età ma al compito. In ogni caso, Pinocchio non ha ancora incontrato «ragazzi»; ed anche se li udiamo rumoreggiare durante l'inseguimento di Geppetto e la fuga di Pinocchio, il burattino e i ragazzi si ignorano. Pinocchio non ha alleati: tutti lo sovrastano. A questo punto, possiamo avanzare una prima interpretazione: l'itinerario di Pinocchio è sostanzialmente fantasmatico; dato il discorso «Pinocchio», Geppetto e gli altri sono reali, ma lo sono in quel discorso. Il minuscolo burattino vegetale sa tutto ed è totalmente inetto, è corrotto ed esaltato dal suo sogno di trasmutazione umana, inevitabilmente transfuga dalla sua condizione iniziale, e tuttavia riluttante al proprio itinerario, fuggiasco e sottoposto ad una impersonale coazione; totalmente sproporzionato al mondo in cui è penetrato è, inconsapevolmente, il centro, il linguaggio, del mondo che deve percorrere; ma lo è in quanto «pezzo di legno da catasta»; fuggendo dalla protezione della sua misteriosa selva si è trovato coinvolto in un compito, angoscioso e impossibile; da questo punto di vista, il punto di vista del «pezzo di legno» tra fuoco e pialla, egli è l'evocatore di una serie di nemici: nella prospettiva dell'itinerario, codesti nemici avranno altro senso, ma quando egli li incontra sono, tutti, dei divieti in forma umana o animale; per Pinocchio, costretto ad un itinerario che egli ignora ma che ha scelto, sono una coazione da blandire, sfidare, ingannare, e soprattutto amare. Ma quel legno ostinato ed ingegnoso e compatto, che non cede neppure alla lama omicida, è un legno infantile: può conoscere il dolore solo sotto forma

di tortura.

Dunque, la «crudeltà» di Geppetto e di tutti gli altri, e insieme la loro tremula e angosciata bontà, la loro immedicabile ambiguità, nascono dal «pezzo di legno», lungo l'itinerario, sono l'itinerario; sono, tutti, dèmoni ed angeli; sono incubi e sogni consolatori e profetici. Quanto più sono «alti», e dunque sproporzionati e potenti, tanto più sono ambigui: non solo seviziatori e protettori, anche tiranni e schiavi; temibili fantasmi. Ne viene che Pinocchio è un «pezzo di legno da catasta» appunto per la sua totale vocazione alla sofferenza; è un «burattino», qualcosa che ignora se stesso, un ubbidiente e un gioco; è ribellione e devozione; all'inizio, si è arreso, ma la sua resa è una sfida. Proprio perché siamo dalla sua parte, lo consegneremo alle sevizie che egli stesso si è propiziato.

Geppetto, dunque, finge di voler lasciare Pinocchio mutilo; e il burattino è così invaghito della propria sofferenza da non sospettare mai negli altri quella menzogna di cui egli è maestro. Geppetto non vuole vederlo fuggire nuovamente di casa, «da casa tua», dice con sottile ambiguità. Ne segue un dialogo che ha le movenze della litania e la stereotipia della favola: Vi prometto... Tutti i ragazzi... Vi prometto... Tutti i ragazzi... È uno dei momenti in cui fulmineamente si svela la identità di recitazione e itinerario, il destino è, letteralmente, teatrale.

Pinocchio promette di andare a scuola e imparare un'arte; «sarò la consolazione e il bastone della vostra vecchiaia». Non è in malafede; non mente; in compenso, mente per lui il linguaggio. Quando Pinocchio obbedisce o acconsente alle sue grandi figure - già l'abbiamo visto nelle riflessioni dopo l'uccisione del Grillo - il burattino parla per proverbi, luoghi comuni, modi di dire; la sua lingua, fattasi anonima, naturalmente nasconde la sua sospesa libertà; diventa pio, cerimonioso, educato; finge di essere un «ragazzo».

E Geppetto gli fa due piedi «con due pezzetti di legno stagionato» e glieli fa da «artista di genio». Qui c'è qualcosa di strano, che forse deve restare tale. Da questo momento, Pinocchio è discontinuo a se stesso. Non è più tutto e solamente quel «pezzo di legno da catasta». Ha perso i piedi, protagonisti del suo primo episodio di fuga, i suoi piedi «materni»; ora dal padre ha in dono dei piedi come che sia diversi. E, si precisa, «svelti, asciutti e nervosi», e fatti da artista. I nuovi piedi, una sorta di innesto, sembra abbiano qualcosa di singolare; e che il «genio» di Geppetto si provi in cosa tanto umile, vuol forse dire che quei piedi sono un capolavoro allusivo, un dono «d'autore».

Durante l'operazione - Geppetto gli attacca i piedi con un po' di colla sciolta in un guscio d'uovo, verosimilmente quell'uovo che già conosciamo - a Pinocchio si suggerisce di dormire. E Pinocchio «fece finta di dormire». Qui c'è del mistero. Può Pinocchio dormire a comando? E perché deve dormire durante l'applicazione dei piedi nuovi? E perché finge? A mio avviso, vi sono due modi di considerare questi bizzarri eventi. Può darsi che il momento essenziale sia il sonno. Possiamo rammentarci che Pinocchio ha perso i piedi bruciati sul caldano mentre, sfinito, affamato, era immerso nel sonno.

È impossibile non sospettare che il sonno abbia parte sia nella mutilazione che nella reintegrazione di Pinocchio. Nel sonno, cioè nella presenza assente, Pinocchio viene offeso, e nella medesima condizione viene risanato. Egli deve rinunciare a difendersi: i piedi consumati dal fuoco debbono scomparire per accogliere i piedi «svelti, asciutti e nervosi» del suo inquieto itinerario. Può tuttavia essere che il punto essenziale sia il

risveglio. Ciò che di essenziale, di fatale accade a Pinocchio - ecco dunque l'incubo consolatore - accade in tenebris, in un luogo notturno; ogni risveglio lo trova diverso, una prima volta senza piedi, una seconda con piedi meravigliosi. Il breve sonno che Geppetto ordina a Pinocchio simula una notte. La notte non è una misurazione del tempo, ma una forma del mondo. Il burattino deve accettare la cerimonia della notte, perché gli sia concessa la cerimonia del risveglio. Si dovrà acquattare nella minuscola caverna di una morte, rinascere. Ma come può Geppetto «ordinare» di dormire? La mia impressione è che, nel momento in cui egli vuole e deve ricorrere al proprio genio, Geppetto abbia bisogno di un «pezzo di legno» totalmente abbandonato e soprattutto ignaro. Nessuno può assistere alle cerimonie della propria creazione. Ed ora Pinocchio deve subire una «creazione». Non si osservi che mentre Geppetto lo «fabbricava» come burattino, Pinocchio era ben presente; in realtà, allora era già nato. Ma in questo momento subisce qualcosa di mai sperimentato. Geppetto deve «creare» dei piedi, e con legno che non è quello di cui è fatto Pinocchio. Tuttavia, Pinocchio non dorme: finge solamente. Recita. Insomma, esegue una cerimonia. Compie il gesto dell'assenza, mima l'ingresso nelle tenebre, si consegna come passività, come mutilazione e morte. Forse vi è dell'altro: Pinocchio con la sua collaborativa finzione si propone come centro, inventore, e nei confronti di Geppetto, come creatore del creatore; per un istante, il «burattino» passa davanti ai nostri occhi come una pia e sfavillante statua legnosa: l'angelo che verifica le cerimonie.

Dunque, ora, con i due piedi perfettamente innestati - «non si vedeva nemmeno il segno dell'attaccatura» - e dunque perfetti e perfettamente suoi, anche se nuovi, Pinocchio vuole andare a scuola. Ma ora scopriamo quello che abbiamo sempre saputo: Pinocchio è nudo, lo è sempre stato. In realtà i «burattini» sono nudi, lo sono essenzialmente; i vestiti, mutabili all'infinito, servono a spiegare che cosa sono, nella socialità della favola, per qualche tempo e non di più. Per un «burattino» qualsiasi vestito è avventizio. In realtà, quella sommaria forma d'uomo è una «idea», e la sua parentela non è con noi, ma con il triangolo, la luce, il cavallo in sé, la sillaba. Inerte, docile a tutti i compiti, disincarnato e durissimo, il burattino finge di imitarci: in realtà noi rendiamo meno temibile la sua nudità ricoprendola di panni umani; vogliamo tenere a freno la nostra angosciata ansia di essere come il burattino nudo, quel rigore, quel gelo, quella disponibilità che amiamo e paventiamo.

Pinocchio verrà vestito: momento altissimo. Il burattino di legno viene ricoperto di vesti vegetali: «un vestituccio di carta fiorita, un paio di scarpe di scorza d'albero e un berrettino di midolla di pane». «Carta fiorita»: Geppetto ha di questi lezzi; possiamo supporre, nella stanza senza luce, accanto alla parete illusionistica, una parete con carta a fiori; la scorza d'albero rammenta una lontana maternità vegetale; infine, il berretto di pane. Si rammenterà che durante la sua sfortunata corsa al villaggio nella nottataccia invernale, Pinocchio aveva offerto un suo «cappelluccio» a quella che sperava fosse l'elemosina del vecchino stizzoso; chiedeva pane ed ebbe incattivita acqua diaccia. Ora Geppetto gli dona un intero cappelluccio di pane; la mano tesa e vuota e svillaneggiata scopre che il pane negato si è trasformato in quella umiliata bussola da mendicante. E ancora: in queste prime avventure di Pinocchio, v'è un tal qual traffico di copricapi: è impossibile non mettere l'uno accanto all'altro il berretto di pane e la parrucca gialla somigliante alla «polendina di granturco». I due copricapi umili, nutritivi e vegetali coprono due teste che hanno qualcosa

d'altro in comune: Geppetto sotto la parrucca avrà scarsa o niente chioma; e i capelli del «burattino» sono dipinti e scolpiti, non potrà strapparseli nemmeno quando sarà disperato. Certo, quel vestito di carta fiorita è assai singolare. Gioco o travestimento? Più tardi, dopo molte e molte prove, Pinocchio si troverà, in un momento decisivo, di fronte ad un problema riassunto in un vestito. Ora basterà notare quanto quel vestito, il primo della sua vita, sia insieme fragile, inconsistente, vistoso.

Pinocchio non ha nemmeno Abbecedario: per comprarglielo, Geppetto venderà la sua misera giacca di fustagno. Resterà in manica di camicia; ed è inverno, e nevica. Geppetto, vanitoso e spaccone quanto generoso, spiega che «la giacca gli faceva caldo». C'è da chiedersi se il «vestituccio» di Pinocchio gli fosse bastevole in tanto nevicoso inverno. Ma burattini e fantasmì hanno meccanismi termoregolatori del tutto imparagonabili. Chiudendo questo drammatico, stremante capitolo, c'è da chiedersi perché mai quel Geppetto debba essere così rovinosamente, indiscretamente miserabile. Suppongo che la sua miseria non sia un fatto di collocazione sociale: al contrario, egli è assolutamente misero perché deve essere non sociale, come si addice ad un mondo nel quale la potenza è divisa tra il Re e il Mendicante. Ma, come abbiamo notato, il Re è introvabile.

Perché mai è così importante ribadire che Pinocchio è «nato» nel cuore dell'inverno? È un fatto che in Pinocchio non v'è nulla di primaverile: non è un fantolino miracoloso, un momento di gioia, ma è certamente un esempio di nascita temeraria. Il mondo gli si rivela nella nottataccia di lampi e tuoni, nella neve, nella fame, nell'attentato del fuoco, nella miseria che è «miseria davvero». Come altre figure magiche, egli è nato in uno scoscendimento del mondo, accerchiato dalla sventura, assistito da tremuli ed ambigui affetti.

È il secondo giorno di vita di Pinocchio; ha smesso di nevicare, e il burattino, vestito come sappiamo, con in mano il suo Abbecedario sacrificale, si avvia a scuola. Cammina calmo e saggio. Badate al modo di camminare di Pinocchio. Quando procede a quel modo, fa il cerimonioso con se stesso. Si dimentica di essere stato leprotto, capretto, barbero, cane da caccia. È «per bene». Ansioso di remunerata socievolezza, escogita progetti di irreale onestà ed efficienza. Caricatura fiabesca del «piccolo risparmiatore», progetta, nell'ordine, tre giorni per imparare a leggere, scrivere e far di conto, cui seguiranno «molti quattrini», da investire in una giacca per Geppetto. Una giacca «di panno» in un primo momento, ma una giacca «di panno» è verosimile, ed è perfettamente inutile progettarla. Poiché egli sta onestamente mentendo, perché non perfezionare l'investimento? Giacca «d'argento e d'oro, e coi bottoni di brillanti». In quel momento, quando nella fantasia di Pinocchio è nata l'assurda giacca, da ricco e da pagliaccio, quando insomma si trova in bilico tra i socievoli «molti quattrini» e le ebbre calligrafie della mente infantile, allora appunto lo raggiunge «una musica di pifferi e di colpi di grancassa». È la prima apparizione nella storia del burattino dell'invenzione irridente del teatro, del circo; un luogo che è impossibile rendere reale, un insanabile contagio di fughe, tentazioni, scoperte, frustrazioni, rivelazioni. Veramente, la prima traccia del gioco teatrale il burattino l'aveva trovata su quella parete dipinta della casa di Geppetto; ed ora viene il sospetto che quel rudere fosse il resto di un teatro che si era dissipato in secoli di pifferi e di illusioni.

La situazione di Pinocchio è descritta con consapevole minuzia: egli sta percorrendo la strada che porta alla scuola, e il suono dei pifferi giunge da un'altra strada: «una lunghissima strada traversa» che portava al mare. Certo, quella strada è «lunghissima» e «traversa»; non di un vero bivio si tratta, ma di una scelta in cui l'itinerario più arduo e deliberato viene dalla parte dei pifferi. Pinocchio non discute nemmeno con se stesso. «Per andare a scuola c'è sempre tempo», e cambiato il suo incedere educatino, si mette a correre «a gambe». Una piazza, gente, «un baraccone di legno e di tela dipinto di mille colori». Nella storia del burattino i colori non abbondano, quei «mille colori» sono irresistibili. Pinocchio non sa leggere il cartello, ma trova un giovane depravato che è da tanto, e fa pure lo spiritoso. «Oggi non so leggere» aveva saggiamente dichiarato Pinocchio, e non era lepidizza, giacché il leggere, in quel luogo, è cosa che si può indossare e togliersi di dosso, come affatto accessoria; e poi, non aveva

progettato Pinocchio di imparare a leggere «domani»? Forse che oggi è domani? Il ragazzetto miserabile e colto legge: Gran Teatro dei Burattini, e non è da stupirsi se il burattino si sente addosso la «febbre della curiosità» e perde «vergogna» e «ritegno»; solo che il piccolo infame intellettuale non gli darà i quattro soldi «fino a domani» e canzona il burattino - lui, il ragazzo che canzona, davanti a quel Gran Teatro, un «burattino»! - «Oggi per l'appunto non te li posso dare». Frase che è l'opposto della battuta di Pinocchio: dove quella era gesto da gran signore che si esenta dal saper leggere, questa è avara furbizia di scolaro esemplare.

Torniamo al cartello: esso è scritto a «lettere rosse come il fuoco». Non si potrebbe in modo più esplicito rievocare quello che sarà il costante incubo del «pezzo di legno». Il circo è il fuoco, e Pinocchio è affascinato, insidiato, aggredito dal fuoco; egli non può rinunciare alla propria morte. E il tema lo insegue. Vorrebbe vendere i propri esigui vestiti: ma la carta a fiori non reggerebbe all'acqua, il berretto di pane lo mangerebbero i topi, infine le scarpe sono «buone per accendere il fuoco». Pinocchio è irrimediabilmente combustibile. Innocente e losco, ansioso di non sfuggire al suo musicale e rubicondo inferno, mette in vendita il suo Abbecedario: non vuole né leggere né scrivere, non vuole «molti soldi» né comperare la delirante giacca d'oro e d'argento per Geppetto. Vuole il circo, la tonda bocca del fantastico inferno. Coglie l'offerta un anonimo «rivenditore di panni usati» che ha ascoltato tutto. Questa apparizione sa di losco, di turpe e malizioso, anche di tetro. Quell'uomo traffica panni logori, che sanno di consuetudine umana umile e sfatta. È un esperto di miseria, di penuria, decadenza, vecchiaia, morte. Vende panni macerati nella sventura, nel commercio con corpi sventurati. Offre sudari. Tutto ciò che è liso, affranto, informe, lo arricchisce. Spietato e furbo, ha una puntualità e un decoro carontei; conosce i luoghi dove si trascinano a morire le sue prede. Il suo corpo ha l'odore muffo e pingue dei mercanti di oggetti fallimentari. È lui che toglie dalle mani di Pinocchio il simbolico Abbecedario, e con ciò dichiara la sua parentela con un altro «omino», «tenero e untuoso», che tanta parte avrà nell'itinerario di Pinocchio. Ma l'Abbecedario, essendo simbolo, è ambiguo. Pinocchio si è liberato dalla coazione affettiva e socievole della realtà, o è stato «sedotto», chiamato verso il fuoco? Ed è, questo fuoco, segno di distruzione o valico da varcare? Lucido e febbrile, Pinocchio entra nel Grande Circo dei Burattini.

Per intendere l'attuale, ed il successivo capitolo, occorre tener presente che ci troviamo all'interno del Gran Teatro delle «marionette». Codesto Gran Teatro è un luogo ritagliato dentro lo spazio del «c'era una volta», e quel che vi accade ha una sua specifica, esclusiva logica. Bisogna aggiungere che tutti coloro che fanno parte del Gran Teatro non esistono altrove; essi sono totalmente chiusi nel cerchio di un luogo chiuso. La molteplice vocazione di Pinocchio gli consente di accedere all'interno, il segreto centro di quel centro, ed anzi ad un certo punto di esserne parte, pur essendo anche l'estraneo, colui che va altrove, le cui soste possono coincidere con la subita apparizione della morte, ma che resta comunque un itinerante.

Pinocchio entra nel Gran Teatro - chiamatovi dalla acuta intelligenza della tentazione - a commedia già iniziata. Sono di scena Arlecchino e Pulcinella che agiscono, secondo le regole teatrali, nell'ambito di un «come se». In questo caso, il «come se» mima il comportamento umano: insolenze, minacciate percosse. La gente vera ride. È ovvio che accogliendo la regola del «come se», i burattini recitano una finta metamorfosi. Gli spettatori credono che essi siano tanto bravi da farsi passare per esseri umani, da imitarli senza tuttavia nascondere l'apparenza, la finzione. In tal caso, i burattini avrebbero un compito servile, sarebbero costretti a fingere una realtà che a loro è stata negata; nell'economia del mondo, il burattino sarebbe un infimo fatto a somiglianza di un supremo. Non dimentichiamo che agli spettatori paganti spetta, o così essi credono, un'anima immortale. Ma qual è la sorte di coloro che vivono - forse non è la parola esatta - dentro e solo dentro il Gran Teatro? Il burattino ha qualcosa di uomosimile: ma da che parte? Come inferiore, o come modello? La sua durezza geometrica, la fragilità, l'astrazione, rimandano ad una «forma» che, per un misterioso gioco tra platonico e aristofanesco, include in sé la solitudine e il riso. Il burattino non è che legno, ma asciutto, duro, e il suo nemico non è la lenta decadenza delle membra, ma il fuoco. Dunque, se il pubblico si compiace di quel che gli pare estrosità di inferiori, forse di deformi, non è impossibile che i burattini vivano quella esperienza come una degradazione nell'umano, una finta ma umiliante incarnazione nella storia.

Arlecchino smette di recitare e scruta la sala: riconosce Pinocchio, lo chiama. «Urla». Gli fanno eco, sconvolti, Pulcinella che «grida» e Rosaura che «strilla». Ascoltiamo il subito grido di Arlecchino: «Numi del firmamento! sogno o son desto? Eppure quello laggiù è Pinocchio!...».

Arlecchino, propriamente, non parla; è ragionevole presumere che all'interno del Gran Teatro non esista il linguaggio privato, ma solo la recitazione. Non si può discorrere se non per retorica. Che le «forme» ignorino il linguaggio casuale, pare naturale. Non riusciamo a immaginare un angelo - che è assai meno di una «forma» - che ciarla distrattamente facendosi le unghie. Ma Arlecchino in questo momento si trova in una situazione drammatica; per la prima ed unica volta egli ha scoperto nel pubblico un interlocutore; dunque egli deve parlare, ma il luogo dove vive non gli consente che di recitare; ne viene quella miscela di emotività, di

falsità, di impeto, di codardia, quella slealtà amorosa che sembrano contraddistinguere una umanità insieme superata e non conseguita.

«Vieni a gettarti fra le braccia dei tuoi fratelli di legno!» continua l'enfatico Arlecchino. Per la prima ed unica volta, Pinocchio si trova tra «fratelli». Ma in che modo costoro sono fratelli? Un discorso è fatto in primo luogo di silenzi. E in questo silenzio ci consentiremo di penetrare. «Fratelli» saranno stati in quella ipotetica selva originaria, e come tali si saranno riconosciuti, e avranno tenuto una qualche conversazione di «vocine». Certo, fin da allora essi erano teatranti per destino: una «compagnia drammatico-vegetale», come viene definita. Da sempre, dunque, non si sono mai separati; hanno vissuto nei nodi e nelle scorze della foresta, hanno conosciuto una misteriosa metamorfosi, ed ora sono il Gran Teatro. Ma come mai Pinocchio, che era con loro nella selva, ha percorso diverso viaggio? Forse fu calcolata diserzione, o distrazione del destino, una terribile scommessa; fu gesto infantilmente terribile, quello che pose Pinocchio nello spazio disabitato tra la compagnevole fratellanza vegetale e la vagheggiata condizione umana. Qualunque sia la sorte, la dimensione dei burattini del Gran Teatro, con quella fuga Pinocchio l'ha smentita. «Fratello» dei burattini, è anche il transfuga dalle «forme»; la sua brama, la sua scommessa è l'imperfezione. Nel Gran Teatro egli è accolto con frenetica gioia, e a questa si abbandona. Ma nessuno gli chiede o gli chiederà di sostare, di diventare lui pure una forma del Gran Teatro; forse le poche ore umane lo hanno già reso estraneo. D'altra parte vedremo come Pinocchio sia esposto alle seduzioni di quel mondo retorico, e ne assuma per breve tempo la qualità.

I burattini sono padroni della scena; la folla, che non capisce le misteriose letizie dei burattini, rumoreggia. Vuole la commedia. In quel momento, appare il burattinaio.

Questo burattinaio è un enigma, il riassunto di tutti gli enigmi del Gran Teatro. Confesso che davanti a lui mi sento tremare, all'incirca come i suoi burattini. Prima di sfiorare l'inaudito gioco di ambiguità di cui gode, bisogna tener presente che il burattinaio fa parte del Gran Teatro, ma è solitario nei confronti dei burattini: è, fondamentalmente, un Orco. Tuttavia, essendo l'Orco del Gran Teatro, è tenuto a quel linguaggio specifico, che è il recitato; linguaggio che egli recita - esattamente, recita la recitazione - con il risultato di ottenere un altro linguaggio che non è più quello del Gran Teatro, ma in certo modo del Teatro dei Teatri. Dunque: abbiamo il linguaggio del «c'era una volta», dentro il quale si colloca il linguaggio, estraneo al primo, del Gran Teatro; Pinocchio è l'unico che partecipi di entrambi questi linguaggi. All'interno del Gran Teatro il linguaggio dei burattini è diverso dal linguaggio del burattinaio, che pare includere tutte le possibili forme, dal vero detto come vero, al vero detto come falso, al falso detto come falso, al falso detto come vero - nel quale ultimo eccelle. In ultima analisi il burattinaio è la totalità dell'attore, il luogo della recitazione, è il Teatro come Orco, che divora tutto incluso se stesso, per cui in definitiva il suo trionfo è quello di non esistere, di abolirsi.

Il burattinaio, dunque, è Orco. È brutto, e ha una barbaccia lunga fino ai piedi, e nera «come uno scarabocchio d'inchiostro». Strano paragone, come di chi abbia in mente una figura, un disegno, uno sgorbio; occhi come lanterne rosse con il lume acceso, e in mano una frusta «di serpenti e code di volpe». Non sappiamo se sia un potente, ma certo vuol passare per tale. Sui burattini sembra avere dominio tirannico e spietato. Davanti a lui tremano, memori della selva infantile, «come tante foglie». A prima vista,

costui è un terribile padrone, che esercita, forse fin dai tempi della selva, un potere illimitato e degradante sui burattini. Quando parla si rivolge a Pinocchio, «con un vocione d'Orco gravemente infreddato». Più tardi la sua voce sarà detta «rantolosa». È interessante questa insistenza sulla voce dell'Orco perché duplice. Gli Orchi, si sa, hanno voci terrificanti. Cupe. Rimbombano. Digrignanti. E il nostro Orco sarebbe vocalmente in regola, non fosse per via del «raffreddore». Codesta molestia fa pensare che quel vocione non gli sia naturale, ma incrementato e, diciamo, incentivato grazie ad un accorto uso di malsane correnti d'aria. Signori, quest'Orco è roco, non digrigna. Ma poiché la sua voce roca è di copione, a suo modo è una voce competente, efficiente, veridica. Con stupenda intuizione, Pinocchio risponde ai rimbrotti con un «illustrissimo»; Pinocchio viene da fuori, e d'istinto riconosce la recitazione e non la smentisce, ma vi si inserisce. Ha colto l'ambiguità recitante dell'Orco e dell'illustrissimo. Il burattinaio vuole ben altro che un illustrissimo; vuole un trattamento da Orco; quindi, intanto, fa attaccare il burattino ad un chiodo. La sera, ordina che venga gettato nel fuoco sul quale cuoce il suo montone serale. Da Tiranno, affida il compito di catturare Pinocchio ai «fratelli» Arlecchino e Pulcinella: e costoro ubbidiscono. Sicari? Certo, ma sicari del Gran Teatro. È Pinocchio che, con la sua voce disperata, urla la verità del mondo di fuori: «Non voglio morire!...». Ha conosciuta la lenta minaccia della morte per fame, ora si trova di fronte alla morte per fuoco.

Questa frase, pronunciata dentro il Teatro, pare esotica. Pinocchio ha orrore della morte perché egli non saprebbe recitarla. Per poter «morire» egli ora ha ancora bisogno di «vivere».

Questo capitolo è l'apoteosi del burattinaio - ora ne sappiamo il nome, Mangiafoco - e del suo caso clinico teatrale. Mangiafoco è una figura insanabilmente duplice. Possiamo descriverlo all'incirca a questo modo: nel Gran Teatro e nel rapporto con i burattini dovrebbe essere Orco; ma s'è visto che come Orco non pare attendibile: la vociaccia è messa assieme con l'aiuto di un grave raffreddore, la barba ora è scarabocchio, ora è grembiale. Un Orco fallito? Comunque, un Orco schizoide. «In fondo» «non è un cattiv'uomo». E allora patisce una sorta di dicotomia. Orco deve esserlo, si sa, ma della sua parte d'Orco si servirà a beneficio dell'inconfessabile fondo di brav'uomo. Come Orco non può decorosamente mendicare tenerezze; dovrà pertanto inventare un percorso sapientemente indiretto. Come Orco dà ordini terribili, gli ordini terribili generano suppliche, le suppliche gli consentono di concedere la grazia senza cessare di essere tirannico, la grazia concessa gli guadagna devozione ed evviva. Questo è il disegno astratto, ma in realtà egli finisce col credere un po' troppo a se stesso come Orco, e se ne turba e commuove. La sua terribilità straziante lo sconvolge, e lo fa starnutire, che è il suo modo di esibire, da Orco di teatro, la sua commozione. Le grida di Pinocchio gli strappano starnuti che consolano Arlecchino, esperto del loro significato. Queste scene nel Gran Teatro debbono essere di repertorio. L'Orco ha già ceduto, ma vuole mercanteggiare la sua nequizia. Finge furore da cannibale: «i tuoi lamenti mi hanno messo una uggolina in fondo allo stomaco». E starnuta. E Pinocchio, che già lo sospetta sentimentale e vanitoso, e l'aveva chiamato «illustrissimo», gli porge un garbato «felicità». Nasce un breve colloquio tra Orco e Burattino, e Pinocchio per la prima volta tocca uno dei grandi temi della sua storia: «La mamma non l'ho mai conosciuta». L'Orco non si lascia sfuggire l'occasione di essere buono, e grazia Pinocchio, ma non gli pare di aver lucrato a sufficienza dalla sua grazia; ed eccolo efferatamente comandare che Arlecchino appunto venga buttato nel fuoco dai due «giandarmi» anonimi, «lunghi lunghi, secchi secchi». E questa volta il prezzo sarà alto. Tocca a Pinocchio recitare la supplica, da bizzarro e tanto più prezioso burattino fuori ruolo.

Gli s'attacca piangendo alla barba, e lo affronta sul terreno fragile della vanità. Quest'Orco ha del capufficio. Lo lusinga via via di «signore», «cavaliere», «commendatore» e infine «Eccellenza»: e a codesto nome sembra placarsi. L'Orco fa «il bocchino tondo», ma non sembra cedere. Ad Arlecchino non vuol concedere la grazia. «Io voglio che il mio montone sia arrostito bene».

A questo punto, Pinocchio esegue la grande scena; trasformandosi linguisticamente in burattino del Gran Teatro, «con voce alta e accento eroico» «fieramente» si offre ai «giandarmi»: «Legatemi e gettatemi là fra quelle fiamme!». «Il vero amico mio» Arlecchino non morirà al suo posto. Scena assolutamente eroica, secondo le regole del tragico, che doppiamente nobilitano il Gran Teatro ed il suo tiranno: e per la bella esibizione di un genere raro e di specialissima nobiltà, e per la subita e toccante vocazione di Pinocchio per le regole del Gran Teatro. Accettando

di morire in quel modo e con quelle parole, Pinocchio si offre come suddito di Mangiafoco, e come suddito eroe. Forse nemmeno Mangiafoco sperava tanto. E dopo una breve perplessità, tornano, a raffica, i fuochi artificiali degli starnuti. E al «bravo ragazzo» chiede, a compenso della grazia, un bacio. Pinocchio gli si arrampica su per la barba e gli depone «un bellissimo bacio sul naso». Arlecchino è salvo, il montone sarà mezzo cotto e mezzo crudo, ma il tiranno è stato baciato sul naso, luogo sommamente pinocchiesco.

Abbiamo ascoltato e visto Pinocchio nel momento culminante della crisi eroica. Sappiamo che in quella crisi egli ha vissuto il mondo, le leggi, il linguaggio del Gran Teatro. Ma le parole di Pinocchio hanno sempre singolari risonanze, occulti significati. In quel momento, il burattino ha riconosciuto se stesso come «pezzo di legno da catasta» ed ha accettato la morte per fuoco. La sua distanza dai burattini del Gran Teatro è ora infinita. Egli ha incontrato se stesso, e si è riconosciuto. Si è salvato.

In un estremo guizzo di fratellanza, Pinocchio danza, tra lumi e lampadari, con i burattini «drammatico-vegetali»; danza finché l'alba porta il terzo giorno della sua vita.

Del rapporto tra Mangiafoco e Pinocchio, come si articola soprattutto in questo ultimo capitolo, può proporsi una lettura un poco diversa. In breve, Mangiafoco è alleato di Pinocchio in un comune complotto destinato ad uccidere l'Orco. Non v'è dubbio che, al momento del sacrificio teatrale di Pinocchio, egli sia dalla parte del burattino. Ma se è con Pinocchio, non può non essere contro quella canaglia di se stesso. Si tratta di un vero regicidio, complottato e portato avanti con sottigliezza da Mangiafoco. Ma un complotto inteso alla distruzione di sé partecipa del suicidio per interposta persona. A questo punto occorrerebbe una indagine, se cioè Mangiafoco sia puramente Orco. Ne viene una ulteriore domanda: può un personaggio del Gran Teatro essere «puramente» una qualsiasi cosa? Abbiamo visto Arlecchino retore trionfale, fratello di Pinocchio, poi ubbidiente e pavido sicario, sgomento della morte, recuperato per «amico vero» da Pinocchio, infine salvo ballerino fino all'alba. I «giandarmi» ubbidiscono, legano, piangono. Il mondo del Gran Teatro è inesauribilmente contraddittorio, e in nessuno più elaboratamente contraddittorio che in Mangiafoco. Diciamo che nel Gran Teatro c'è, diffusa, un'acuta esigenza di morte, di suicidio, di attentato: naturalmente, cose da teatro, recitate, ma astute; ognuno dei personaggi vuole cessare di essere quell'altra cosa che la sua condizione teatrale gli impone di essere. La esilità della esistenza teatrale non può produrre che morti esili, suicidi effimeri, lacerazioni senza disperazione. Dal Gran Teatro non si esce, la duplicità delle parti si ricompone, i volti odiosi e teneri, coraggiosi e vili, si consumano e riformano ininterrottamente. I buoni feriscono, i tiranni graziano; dovunque, un presentimento di fuoco: forse gioco, forse profezia.

È evidente che se noi ammettessimo l'esistenza dell'autore, depositario, a sua volta, di un testo attendibile, nulla di tutto ciò sarebbe possibile scrivere. S'è già detto che l'autore presuppone l'esistenza di parole che, secondo accertano i dizionari, hanno taluni e non altri significati. Si sa, le figure retoriche sono state inventate perché tutti sapevano che non era vero, che in realtà le parole avevano molti, simultanei e inconciliabili

significati. Ma forse si può procedere oltre: affermare che le parole hanno tutti i significati, e non solo quelli del dizionario, ma soprattutto quei vaghi fluttuanti significati che nessun dizionario è in grado di cogliere e catalogare, significati che propriamente stanno tra parola e parola; si potrà chiedere allora perché vengono scritte alcune, e non altre parole, e perché le frasi, diciamo, si conformano a quel modo. Le parole, le frasi sono unicamente dei grafici, dicono le distanze, le altezze, le geometrie nell'ambito delle quali si debbono collocare le letture. Ma dunque, l'autore potrebbe essere il disegnatore dei grafici: «potrebbe» se non usasse le parole che, abbiamo visto, hanno tutti i significati e soprattutto i non significati. L'autore, al meglio, crede di lavorare con parole ambigue, ma non con parole che - come Mangiafoco - sono non parole, con significati che «non» esistono. Insomma, diciamo che la distruzione - teatralmente, l'uccisione dell'autore - è una esigenza elementare della lettura, giacché quell'impacchevole mezz'età può darci tutto, ma ha orrore dei non significati, del loro lento e paziente risucchio, attraverso cui noi entriamo nel

Mangiafoco chiama Pinocchio, «in disparte»: conferma che s'è creata una complicità che esclude tutti gli altri. Il colloquio è di genere familiare, per nulla orchesco. Il burattinaio vuol saper di Geppetto. Fa il mestiere del povero. Con fatuità teatrale, chiede se «guadagna molto». Pinocchio è uomo economico: mai un centesimo in tasca. E Mangiafoco gli dà «cinque monete d'oro». È un dono che ha sapore regale, come regale e sovraneamente disinformata era la domanda sui guadagni dei poveri. È la seconda volta che il denaro appare nelle avventure del burattino: la prima volta fu per via di quei «quattro soldi» necessari per entrare nel Gran Teatro. In quel teatro Pinocchio è stato sottoposto a complicate prove: per due volte ha affrontato la morte, si è salvato e ha salvato, ha commosso e sedotto. Ma le cinque monete d'oro non sono l'umile denaro lucrato vergognosamente cedendo l'Abbecedario all'omino dei panni lisi. Irresponsabile come un re, Mangiafoco dà «oro» a Pinocchio e per ciò stesso ha cambiato tutto il suo futuro. L'economia di Geppetto è quella del baratto - la casacca per l'Abbecedario - o del regalo - quelle tre pere per colazione le avrà rimate dal giandarme - o della provvidenza, per quanto stravagante e bizzosa - il pezzo di legno. Ma ora Pinocchio è restituito al mondo con un fulgido carico di oro.

Pinocchio si congeda dai burattini, innocenti e dannati, e si avvia verso casa. La vita di Pinocchio alterna fughe e ritorni. Non avesse in tasca quelle monete potrebbe arrivare a casa. Forse andrebbe a scuola. Ma passando attraverso il Gran Teatro egli, ignaro, ha cambiato mondo. Dopo mezzo chilometro di strada, Pinocchio è perduto. Gli sono venuti incontro due personaggi che partecipano dell'eterno. Essi sono l'errore, la frode, la benevolenza, l'indulgenza, la ferocia. Sono il Gatto e la Volpe. La Volpe di sveltissimo piede è zoppa; l'occhiuto Gatto è cieco. Provvidenza capovolta, i due fraudolenti si assistono fraternamente. Conoscono tutte le virtù, praticandone il negativo. La Volpe zoppa è così garbata. «Buon giorno, Pinocchio». Per la prima volta, Pinocchio si stupisce che qualcuno conosca il suo nome. Non l'avevano stupito né il Grillo parlante né il pulcino, sebbene questi fosse racchiuso in un luogo di scarsa informazione, quale può essere un guscio d'uovo. Quello stupore ci avverte che egli è definitivamente lontano da casa. La casa di Pinocchio non è un luogo. Ora ne è diviso dal Gran Teatro e dalle cinque monete. Nessuna umile astuzia di viottoli può proteggere un burattino che peccando e disubbidendo ha guadagnato cinque monete d'oro. Con quel denaro dovrà comprare avventure, rischi, patimenti. Nasce la terza figura di Pinocchio: da pezzo di legno, a burattino tra burattini, a vagabondo inesperto ed astuto. Le prime due figure sono alle sue spalle. I burattini sono scomparsi, per non più tornare. Eccetto per Geppetto, il burattino non ha memorie; non rammenta neppure se stesso.

Allo stupore di Pinocchio, la Volpe spiega: «Conosco bene il tuo babbo». È una spiegazione, quantunque ovviamente falsa. La Volpe abita un luogo che non collabora con le sue trame. Diciamo che quel nome l'ha «rubato». Instancabile mimatrice delle virtù, la Volpe descrive Geppetto «sulla porta

di casa sua... era in maniche di camicia e tremava dal freddo». Il particolare è indubbiamente preciso. Ma, detta da lei, la verità si muta in menzogna. Pinocchio ignora il segreto, e si confessa «un gran signore». La Volpe maliziosa ma non curiosa sguaiatamente ride: dove appare la sua natura goffamente ferina, la sua vanità da usuraia; mentre il Gatto, uso agli umani, ride nascosto e attenua il riso pettinandosi i baffi; sappiamo che il Gatto è un raffinato e sapientemente crudele, e che la Volpe è abiettamente ipocrita, miserabile odiatrice dei miserabili.

Mi avvedo di inclinare al moralismo. In realtà, la Volpe è un modo vizioso di usare le virtù. Ma il modo vizioso include un modo vizioso di usare lo stile. La Volpe è insolente. La sua insolenza è infondata, e tuttavia, poiché la Volpe è condannata all'astuzia, essa funziona. L'irritato Pinocchio esibisce le sue monete, e per un attimo Volpe e Gatto, che hanno una bigotta inclinazione ai miracoli, cessano di essere zoppi e ciechi. La Volpe indaga sulla destinazione di tanto denaro. E vediamo riapparire la casacca «d'oro e d'argento» che non era una effimera allucinazione, ma un programma favolosamente realistico. Pinocchio vuole andare anche a scuola, dopo aver ricomprato il ben noto Abbecedario. La trama della Volpe e del Gatto comincia da questo punto.

Una vita di studio li ha accecati e storpiati. Virtuosi, come sempre, essi mettono la loro esperienza a disposizione dell'ingenuo Pinocchio. Si intromette un effimero Merlo bianco, di quelli che legittimamente conoscono il nome del burattino. «Non dar retta...». Il Gatto ne fa un fulmineo boccone. E poiché ama le spiegazioni universali, giustifica il suo atto come pedagogico: «un'altra volta imparerà a non metter bocca nei discorsi degli altri». Il Gatto osa una delittuosa lepidezza, fidando nell'idea vaga, favolosa, che Pinocchio ha della morte e della vita. Come il Grillo, il Merlo è un animale da usare nelle apparizioni; è un singulto di moralismo, e la sua morte è più sgarbata che deplorabile. A suo modo, senza saperlo, il Gatto ha ragione.

Ma non dimentichiamo che la vocazione fondamentale del Gatto e della Volpe è di natura provvidenziale e religiosa. Che essi stiano dall'altra parte non ne muta la coloritura ideologica e teologica. La Volpe propone di moltiplicare quelle monete d'oro, con metodo semplice e sicuro: «dovresti venire con noi». La destinazione è il paese dei Barbagianni, e più specificatamente un Campo dei miracoli: si fa una buca, si mette lo zecchino, acqua e sale, si va a dormire. Di levata, zecchini a bizzeffe. Gatto e Volpe amano i prodigi, i miracoli, gli aiuti gratuiti, i donativi, le elemosine. A nulla servirà a Pinocchio l'essere «vicino a casa». Si noti che qui appare quel curioso vezzo del Gatto, di iterare le ultime parole della Volpe: nel qual modo alla Volpe viene conferito un decoro paterno, un prestigio magistrale, qualcosa di un Geppetto di pel rosso; mentre il Gatto dietro a quelle sillabe si nasconde, si fa umile, un fantasma di Gatto, con savia fulmineità contestato dalle subito aperte e richiuse «verdi lanterne» degli occhi.

Se esaminiamo la proposta della Volpe - la semina dello zecchino - essa pare avere carattere arcadico e mistico; e tuttavia insieme inganna e svela. In primo luogo, v'è quel parlare degli «zecchini» come semi, i veri semi fecondi della terra; brillante escogitazione, che metaforizza un discorso usurario: in realtà, Pinocchio si rende colpevole di «usura vegetale», orrendo saccheggio della madre; non a torto Pinocchio verrà poi punito, giacché tanta empietà non può essere ignorata. Si parla, sì, di Campo dei miracoli: ma è un campo casuale, che produce zecchini, un campo

terrestre, cui si perviene e dal quale ci si diparte per caso. Quel campo assomiglia ad una macchina vegetale. È impersonale, produce denaro, lavora durante il sonno del padrone. Pinocchio cade nel peccato di profezia progressista. Infine, la Volpe equivoca con rara finezza dove dà la ricetta: acqua e sale. Acqua e sale sono anche nascosti nella pentola illusionistica di Geppetto. Ma sulla terra sono segni reciprocamente ostili. Da un lato la feconda quanto inutile acqua, dall'altro il sale sterile e morto. Ma il sale finge anche sapore e santità: «sale della terra». La Volpe offre una serie di sgorbi della Provvidenza. Infero oracolo, si dispone ad uccidere, ed insieme nascostamente avverte.

Potrebbe salvarlo l'assurda casacca d'oro e d'argento, una favola contro una frode; ma Pinocchio ama la frode, la generosità dei ladri, il disinteresse dei ribaldi, la devozione dei falsari, la sollecitudine dei saltastrada. Per cinque monete d'oro può avere tutto: è un buon prezzo.

XIII

Con le parole che concludono il precedente capitolo - «Vengo con voi» - Pinocchio sceglie un'altra volta, al bivio, la strada inedita, sconsigliata, pericolosa. Egli deve costantemente «disubbidire» ai suoi padri. Deve avere paura e trovarsi di fronte la morte.

Il percorso è stranamente lungo: solo sul far della sera - la sera del terzo giorno di Pinocchio - giungono all'Osteria del Gambero Rosso. Perché mai tanto viaggio? Ritorna alla mente la perplessità di Pinocchio allo scoprirsi noto per nome al Gatto e alla Volpe. Sono, dunque, foresti, e forse appunto e solo nel paese di Barbagianni essi hanno complici, osano agire, i loro delitti sono consueti. Forse al di fuori di quei limiti, dei confini del paese di Barbagianni, i loro poteri sono vani, le frodi smentite.

Conferma questa impressione, che i tre si siano veramente recati «altrove», quella tappa notturna all'osteria del Gambero Rosso, in una campagna deserta e collinosa. Quell'osteria ha l'aria, che forse più tardi intenderemo meglio, di una gargotta di confine, una allegorica, notturna dogana. Lo amministra un Oste, furbo e consueto complice, un parente del mercante di panni lisi e del futuro omino di burro. Provveditore di ladri e collaboratore di assassini, l'Oste rappresenta una forma servile e sicaria del male: se ne sta accoccolato sui margini della notte selvaggia, e s'industria col suo cibo fastosamente selvatico, e i suoi letti, da accomodarvi uno stremato sonno. Comunque, noi conosciamo l'Osteria solo tra sera avanzata e notte; e possiamo dire che quella è la stazione di confine per il grande percorso notturno che attende il Pinocchio del «Vengo con voi».

Nell'osteria Pinocchio tenta, frastornato e pensoso, un suo minuscolo e bigio pasto vegetale, noce e pane, mentre Volpe e Gatto celebrano la rovesciata virtù della sobrietà, non esibita come tale, ma come signorile fastidio di stomaco e nausea di cibi.

Vorrei notare come la Volpe, selvatico genio della rapina, scelga cibi di avventuroso fasto cromatico, sommo tra i quali un cibreino «di pernici, di starne, di conigli, di ranocchi, di lucertole e d'uva paradisa»: cibo da orco e da folletto, mentre il Gatto compita il suo cibo con minuzia contabile: trentacinque triglie, quattro trippe, tre volte condite; dove pare di cogliere la natura maniacale ed esatta dell'ecolalico, occulto predatore.

Sempre signorile, la Volpe chiede «due buone camere»; e ammonisce l'Oste: «Ricordatevi però che a mezza notte vogliamo essere svegliati, per continuare il nostro viaggio».

Al termine del terzo giorno di vita, Pinocchio sperimenta, dopo la notte dei fulmini e dei piedi bruciati, e la notte della danza con i fratelli burattini, anche la notte del sogno, destinata poi a diventare la notte della notte. Il sogno è «trasportato al morale»: un campo fitto di arboscelli carichi di monete d'oro; monete da cogliere, come frutta indifesa; e Pinocchio stende le mani... tre colpi alla porta lo destano. È mezzanotte, Gatto e Volpe sono già partiti. L'Oste è beffardo: il Gatto ha avuto notizia che il suo piccolo era in pericolo di vita per via dei geloni. Ma un lucido Pinocchio domanda: «E la cena l'hanno pagata?». Mai più; quella è gente troppo distinta.

L'appuntamento è al campo dei miracoli, all'alba.

Pinocchio si avvia alla sua avventura notturna. «Un buio così buio» che non ci si vedeva da qui a lì. «Un buio che pareva impossibile» racconterà più tardi. Tuttavia Pinocchio si muove come se la strada verso questo mistificante Campo dei miracoli fosse una sola, e nessun errore fosse possibile. L'aria è immobile, qualche uccellaccio notturno attraversa la strada da una siepe all'altra, e con le ali sfiora il naso di Pinocchio. Una strada fra due siepi: alla sua voce - «Chi va là?» - rispondono echi dalle colline. Possiamo chiederci se quella strada, quelle siepi non dicano nulla sulla effettiva direzione del percorso di Pinocchio; e se quegli «uccellacci notturni», degradati angeli, non tentino in qualche modo di tagliargli la strada.

In questo buio compatto, tetro ma a suo modo tranquillo, subitamente riluce «una luce pallida e opaca»: luce cimiteriale - un «lumino da notte dentro una lampada di porcellana trasparente». E quel lumino parla: è l'ombra del Grillo e la sua voce, come la luce, è fioca, ha il segno del «mondo di là».

Ormai non v'è più dubbio, Pinocchio sta avvicinandosi al paese dei morti: il buio che non ammette buio ulteriore è il primo indizio; ma il fioco monito del Grillo è la conferma. Oserei supporre che il Grillo sia uscito dai limiti dell'originario paese dei morti ed abbia cercato di fermare Pinocchio. Egli sa che Pinocchio attraversa quelle tenebre vietate illuminato da un sogno mentitore - le «duemila monete d'oro»; sa che egli non è abbastanza umano per reggere le monete di Mangiafoco. Pinocchio è guidato da un favoloso delirio, ma quello che il Grillo non può sapere è la pertinenza dell'errore, dell'inganno. Uscendo dalle sue minuscole tenebre, il Grillo dà il «consiglio» di tutti i morti a tutti i vivi, il consiglio disperato e impossibile: «ritorna indietro». E descrive la sua dimora notturna, il luogo buio in cui soggiorna: «l'ora è tarda, la nottata è oscura, la strada è pericolosa». Non c'è ricchezza, solo follia o frode. Pinocchio non può che opporre il suo reiterato, trasognato «Voglio andare avanti». Formula che non sappiamo sia di ribellione o di obbedienza. Prima di sparire, il Grillo del «malaugurio» tenta un'estrema propiziazione a Pinocchio: «il cielo ti salvi dalla guazza e dagli assassini». Frase inquietante, che dà qualche indizio di una tenerezza e insieme di una confusione, come di chi, morto, oscuramente ricordi le insidie e gli orrori di chi è vivo.

In apertura, Pinocchio enuncia una delle sue rare dichiarazioni di principio: «A lasciarli dire, tutti si metterebbero in capo di essere i nostri babbi»; e veramente questo «burattino» che non può avere genitori costantemente adescati interventi paterni: dopo Geppetto e il Grillo parlante, il Merlo bianco e, nuovamente, il lumino dell'ombra, il Grillo. Incidentalmente, solo a questo punto pare chiara la annotazione sul Merlo «bianco»: è il primo segno cromatico, un effimero bianco prima che giunga il «buio più buio», che il lumino mortuario del Grillo ombra non può intaccare. Pinocchio diffida dei babbi, che vagheggiano una dimora tendenzialmente eterna, irreparabilmente spauriti dal fatto di esistere. L'ultima parola del Grillo è «assassini». Mitomani, questi babbi, specie se morti. Pinocchio non crede negli «assassini»: intanto ai babbi è sempre meglio non credere, poi, anche se assassini ci fossero, Pinocchio è certo di averne ragione: gli assassini sono ombre, larve da esorcizzare. Ma appunto perché ombre, puri e semplici coaguli di male notturno, nominarli è già evocarli: non era, quel Grillo, oltre che «uggioso» e «ombra» anche «del malaugurio»? Il silenzio della notte è raschiato da un fruscio di foglie. Nel buio ecco il nero di due figure «imbacuccate in due sacchi di carbone», in silenziosa corsa «in punta di piedi, come se fossero due fantasmi». Pinocchio non è un vile: è astuto e svelto; nasconde le monete sotto la lingua, viatico, aureo obolo caronteo, e tenta la fuga; subito agguantato, ritrova le risorse del Gran Teatro, «salamelecchi» e «pantomime», e riti umilianti degli umili, «per dare ad intendere» «che lui era un povero burattino».

Gli «assassini» lo minacciano, ed egli recita, muove capo e mani, si fa maschera; ma solo alla minaccia «ammazzeremo anche tuo padre» si tradisce. E le monete squillano assieme al «no!» disperato del burattino. Certo, per un povero e burattino, nascondere monete sotto la lingua è cosa da non fare; e non a torto i legalitari «assassini» gli danno del «furfante». Non si imbroglia a questo modo dei ladri e degli assassini a pieno tempo. Invano i due esseri neri cercano di aprirgli la bocca, «screanzatamente» - ma dopo tutto hanno a che fare con un furfante; a nulla vale un coltello usato a mo' di leva tra i denti. Pinocchio apre la bocca solo per staccare d'un morso e sputare «uno zampetto di gatto».

È singolare che Pinocchio non abbia sospetti, neppure più tardi, sui due «assassini». Ma se potesse mettere assieme gli indizi Pinocchio sarebbe altra cosa; non sarebbe quell'essere impegnato in una capziosa collaborazione con l'errore, l'equivoco, la scelta sbagliata. È innocente, per questo l'errore è dalla sua parte.

Pinocchio fugge: lascia la strada e corre per i campi; non v'è strada che conduca al luogo che lo attende. Lo inseguono gli assassini «come due cani dietro una lepre»: Pinocchio ha da sempre quel modo di fuggire da animale minuscolo e furbo. Che dire di quell'assassino che corre «con una gamba sola»? Pinocchio corre tra ombre, sogni, incubi, larve di morte. Il burattino, in uno dei suoi rari atti di violenza, ha mutilato un fantasma.

Pinocchio percorre «quindici chilometri» tra i campi - tre chilometri ogni

moneta d'oro di Mangiafoco? - e, sfinito, si arrampica su di «un altissimo pino»: occorre appena annotare il rifugio consanguineo, materno cui ricorre l'inseguito pezzo di legno. A questo punto, una nuova aggressione cromatica sfregia la notte: gli assassini appiccano il fuoco ad «un fastello di legna secche». Il fuoco divampa, come è detto con duplice immagine, come «una candela» - il lumino mortuario del Grillo - «agitata dal vento» - ma nel «buio del buio» non si dà vento, quest'aria simula la vita e lavora alla morte. Pinocchio si sottrae al rogo, all'ininterrotto inseguimento del fuoco, e riprende la fuga.

La notte volge al termine e, insieme, si approssima la conclusione lungamente apparecchiata. Lontano «balugina» il giorno, il quarto della vita di Pinocchio. D'improvviso, gli taglia la strada un largo e profondo fosso; lo colma un'«acquaccia» «color del caffè e latte». Dunque in quel fosso di confine il bianco e il nero si accompagnano, come la notte va incontro all'imprecisa speranza del giorno. Quando Pinocchio si trova, con un salto, dall'altra parte, noi abbiamo l'impressione che egli tenti un'altra, l'altra Riva.

Vorrei rintracciare il singolare percorso cromatico dalla sera all'alba: il Merlo bianco, effimero «babbo», la lunga strada verso il Gambero rosso, immagine infuocata ai margini della notte; il «buio del buio» in cui appare il lumino umbratile del Grillo; il nero su nero degli «assassini» nei sacchi di carbone; la subita omicida insurrezione del fuoco ai piedi del pino; poi, insieme, il baluginare del nuovo giorno e il misterioso fossato nel quale il bianco si confonde con l'infinito nero della notte. Verso quale «luce» si dirige Pinocchio?

Pinocchio varca d'un salto - i leprotti allegorici saltano con più felice esattezza dei felini di professione - il fosso ambiguo e si trova in un luogo profondamente diverso. Fuggendo davanti agli assassini, aveva percorso campagne, terre coltivate e vigneti. Ora ha di fronte un bosco, il verde scuro degli alberi in mezzo ai quali biancheggia «una casina candida come la neve». Il verde scuro è un colore inedito e da un lato pare contrapporsi al rosso del Gambero rosso, come al rosso del cartellone del Gran Teatro, e di tutti i fuochi che hanno inseguito Pinocchio; d'altro canto, quel taciturno e oscuro verde ha un che di conclusivamente cimiteriale, non meno della «casina candida»; ma codesta casina è anche alleata cromatica del «baluginare» del giorno, e sfida il buio, la lunga notte della fuga, dei roghi, degli assassini.

Due ore corre Pinocchio per il bosco finché giunge alla casina; notiamo che il bosco, vasto da richiedere tanto tempo per attraversarlo, non nasconde mai la casina; vi sono casine di così ostinato candore che nessun bosco può celarle. Pinocchio bussa. «Nessuno rispose». Trafelato ma non più privo di speranza, bussa «con maggior violenza»: si sente alle spalle «il respiro grosso e affannoso de' suoi persecutori». Dalla casina «lo stesso silenzio». Disperato, prende a dare «calci e zuccate».

Pinocchio sa ormai che la casina non lo vuole. Quello stesso burattino che fu impetuoso a credere al nume infinitamente e apertamente generoso del Campo dei miracoli, il Dio adescatore e moltiplicatore di monete, ora supplica invano. La sua fede nella divinità che non si nasconde lo consegna ora alla sordità della divinità morta. Al miracolo positivo e frodolento si contrappone ora il miracolo veritiero e negativo.

Al bussare frenetico di Pinocchio una finestra si apre ed appare per la prima volta uno dei grandi personaggi di tutte le avventure: «Allora si affacciò alla finestra una bella bambina, con i capelli turchini e il viso bianco come un'immagine di cera, gli occhi chiusi e le mani incrociate sul petto, la quale senza muovere punto le labbra, disse con una vocina che pareva venisse dall'altro mondo:

«“In questa casa non c'è nessuno. Sono tutti morti”».

La Bambina è la conclusione di un itinerario mortale. Parla senza muovere le labbra, senza aprire gli occhi, la Bambina fantasma, la bambola signora dei morti. Alle suppliche di Pinocchio, la Bambina può solo rispondere «Sono morta anch'io». Pinocchio non capisce. Perché, allora, se ne sta alla finestra? «Aspetto la bara che venga a portarmi via»: e la Bambina scompare. Pinocchio non può capire l'enigma che è stato recitato davanti ai suoi occhi; della Bambina non può capire che è «morta» ma ricorda, e non dimenticherà più, che ha i capelli «turchini», il colore della notte serena. La «casina candida» contiene un segno notturno che nega e cancella la notte buia per la quale Pinocchio è transitato.

Un'ultima invocazione del burattino è troncata: gli assassini l'hanno raggiunto; il burattino si sente perduto.

Angoscioso e stranamente mite è il mistero della «casina candida». Dove è giunto Pinocchio? Nella casa sono morti «tutti». Ma chi erano costoro?

Forse tutti significa appunto tutti. La casa è il deposito della vita, e quella vita si è spenta. La Bambina dice di essere morta. Ha i gesti della morte, ma si definisce come morta. Anzi, aggiunge, aspetta la bara che venga a portarla via. Si ha l'impressione che essa sia morta, cioè che la condizione di morta le sia naturale e perenne. La casina candida, allora, è il deposito della morte. Rammentiamo che la casina appare in fondo ad un bosco fitto e buio: essa appare come un luogo magico e impervio. La sua familiarità è illusoria; l'ospitalità mentita. Nel buio degli alberi, il suo candore - come il pallore della Bambina dai capelli notturni - ha un gelido splendore lunare.

Possiamo supporre che la Bambina sia la morta signora dei morti, la lunare regina delle tenebre? Essa è gelida, ignara, indifferente; morta da sempre, non capisce la morte, né il terrore di Pinocchio. Non può in nessun caso accoglierlo nella sua casa, perché quella casa non esiste; è un cimiteriale edificio di candore. Il buio che quella casa accoglie è infinitamente più buio del buio impossibile della notte vissuta da Pinocchio in fuga. Quale «bara» potrebbe portare via la Bambina? Il carro del sole? O forse la bara è l'attesa illimitata di una immagine magata? La sensazione che in quel breve spazio agisca un incantesimo è acuta e struggente. La Bambina è luce prigioniera, ridotta a pallore, mani incrociate e occhi chiusi; eppure costei ascolta; parla, e al suo apparire e sparire la finestra si apre e si chiude senza essere toccata. Esercita un potere, dunque, la pallida Bambina, ma è un potere totalmente chiuso nella sua casa illusoria. È, dunque, prigioniera della casa candida? In tal caso, l'apparizione improvvisa alla finestra potrà essere una supplica, una occulta richiesta d'aiuto. Non v'è dubbio che Pinocchio abbia incontrato una potenza incantata. Questa potenza è anche la prima creatura femminile non burattinesca che appaia lungo l'itinerario di Pinocchio. L'abbiamo detta lunare e mortuaria; ma il suo pallore è albare; essa è insieme la signora morta della notte, e la signora del giorno che «balugina»; è iniziale e conclusiva. Sappiamo che nella casa «tutti» sono morti. Ma sappiamo anche che la Bambina è sola, in attesa della bara. Se «tutti» sono morti, non sarà la solitudine della Bambina un segno del suo trionfo, dell'esser pronta a smagarsi, a essere, in un luogo in cui i «morti» sono stati oscuramente rimossi? Dal muover delle finestre, essa è la signora della casa fatata, magica, stregata. Abbiamo forse toccato la parola giusta? Ha la Bambina stregato se stessa? Può apparire a Pinocchio inizialmente solo come strega - ma strega «morta» - colei che è insieme maga e fata? Vi è una stregosità, una magicità, una dolcezza provvidenziale nella luna. Ma non solo la Bambina è la prima creatura femminile: è la prima creatura che abbia capelli; non la parrucca di Geppetto, o i capelli scolpiti di Pinocchio, e Mangiafoco a noi pare tutta barba, anche sulla testa. I capelli della Bambina infinitamente misteriosa hanno un colore notturno, che non dimenticheremo mai più.

Ora la fine raggiunge il burattino - quel Pinocchio che nell'ultima invocazione alla «morta» si è chiamato «ragazzo». Il «ragazzo» ha paura, e gli tintinna l'obolo sotto la lingua. Gli assassini provano su di lui i loro coltelli: ma il legno è durissimo e i coltelli si scheggiano. Allora lo impiccano al ramo di una quercia, la Quercia Grande. Non capita sovente che le piante abbiano un nome, e faremo bene a non dimenticare questa pianta che fin dall'inizio vuol esserci familiare. Legno durissimo, chissà non sia imparentata con i Pinocchi. E la selva... Basta. Appiccato da tre ore Pinocchio è ancora vivo, un burattino che sgambetta. Gli assassini se ne vanno, promettendo di ritornare per trovarlo morto. Si congedano con una

battuta corale che ha lo stile della volpe: «Ci farai la garbatezza...».

Curiosamente, la partenza degli assassini segna la fine di Pinocchio: lo scuote «un vento impetuoso di tramontana», lo fa dondolare, la gola spasima, un'ultima volta invoca, il burattino, colui che non c'è, il babbo. «E dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzito». Tuttavia, la morte di Pinocchio è perfezionata da un ventaccio enigmatico. Sotto la sua «rabbia», l'aveva fatto «dondolare violentemente come il battaglio d'una campana che suona a festa».

Con questo strano fragore, feroce e felice, si chiude il capitolo enigmatico della fine e dell'inizio di Pinocchio.

Quando, all'alba del quarto giorno della storia di Pinocchio, inizia la seconda parte delle sue avventure, subito, al primo ascolto del ritmo delle parole, avvertiamo un mutamento radicale, qualcosa che tocca aria, luoghi, personaggi; varcando quel fosso di mista acqua, «color caffè e latte», Pinocchio è penetrato in un luogo liberatorio e potente, che balugina d'alba, ma anche labirintico ed impervio: un luogo che non lo conosce; e lì appunto per la prima volta sperimenta la morte. L'impiccagione al ramo della Quercia Grande conclude un itinerario, ed è il sacrificio estremo che consente l'accesso ad una regione ignota. Mai, come in quel punto di confine, Pinocchio è stato tanto perduto, rifiutato, braccato, solo, orfano e morto.

Tutta la notte ha tenuto testa alla notte, ma non è preparato al giorno; è stato coraggioso con il buio, astuto con gli assassini, ma nel momento in cui lo respinge la Bambina, colei che è insieme la speranza e incomprensibilmente morta, qualcosa di mai visto e di segretamente familiare, il burattino nuovamente si raccorcia in quel suo corpo minimo, rigido, di legno, corpo da lazzi e capriole, e si ridurrà a «sgambettare» nell'aria finché il vento di tramontana lo strapazza e gli stringe il nodo alla gola. Ma non dimentichiamo come dentro quel vento fosse annidato il gran fragore di una «campana che suona a festa».

Pinocchio con quella «morte», conclude una serie di esperienze acremente campagnole e selvatiche, di furbe ed eroiche disubbidienze; la dimensione di ogni avventura era infantile, povera, maremmana; ma ora da quella sua terra spopolata ed avara è pervenuto ad una regione affollata e sontuosa, dove anche il tempo, già parsimoniosamente amministrato, si altera, si dilata, non tollera computo minuto.

Il capitolo comincia con un pentimento: la Bambina dai capelli turchini, la cerea non soccorritrice, colei che attendeva la bara, si affaccia daccapo alla finestra e si impietosisce.

Questo pentimento tollera spiegazioni diverse. Apparentemente, la Bambina mentiva, dicendosi morta; menzogna insieme atroce e magica, e che Pinocchio non intende - come può una morta affacciarsi e dirsi tale? - ma che lo consegna al supplizio. Nella lunga e frammentata storia della Fata non di rado essa «mentirà» e si tratterà spesso di menzogne che hanno a che fare con la morte, il sonno, la lontananza. È una menzogna di sapor pedagogico, come apparentemente accadrà anche in futuro, ma di quale pedagogia non si intende. La contraddizione magica di quel «Sono morta anch'io» ci fa certi che non di menzogna si tratta, ma di altro. Gli assassini hanno inseguito Pinocchio per il bosco, l'hanno strappato a quell'illusorio rifugio; il rifiuto della Bambina morta e pseudomorta ci costringe a supporre una alleanza, feroce e indirettamente amorosa, tra gli assassini e la Bambina, la Quercia e la casina, notte e giorno.

Ma si scorgono ulteriori, eccitanti possibilità. Il «pentimento» della bella Bambina coincide con la sua definizione come Fata; vorrei dire, «con la sua trasformazione in Fata», non fosse più probabile il contrario: che la cerea Bambina - come altre, future figure - fosse sovrapposta alla perenne

presenza della Fata. Comunque, quel «pentimento» fa seguito alla morte di Pinocchio. Dunque, possiamo presumere che quella morte appunto abbia parte essenziale in codesto mutamento. Di questa Bambina e Fata sappiamo, ora, che è «bonissima», definizione incompatibile con quel che ne abbiamo visto fino ad ora, e che vive «da più di mill'anni» «nelle vicinanze di quel bosco». Una Fata buona che manda a morte Pinocchio, e che solo dopo codesta morte diventa buona; una Fata che da tanti mai secoli vive attorno a quella selva, stranamente immobile, fa pensare ad una maga magata, chiusa in una fascinazione maligna, l'incantesimo che la faceva «cerea», una morta che a bocca chiusa parlava di sé morta. A scioglierla da codesto incantesimo e restituirla Fata interviene la morte di Pinocchio. È da supporre pertanto che sciolga la Bambina dalla propria morte appunto la morte di Pinocchio; morte che la Bambina non ha solo consentito, ma che in qualche modo ha offerto a guisa di riscatto. Entrambe le morti vengono recitate e patite, sono conclusione e transito; donde l'istituirsi di una condizione «fraterna» tra la Bambina e Pinocchio, quasi essi disponessero d'un'unica morte in due, e solo attraversandola, e agendo reciprocamente da guida, si possono incontrare ed iniziare il lento ed instabile riconoscimento. La Bambina magata poteva essere liberata solo da un «fratello», ma questi poteva essere riconosciuto come tale solo dopo l'esecuzione cui ella stessa l'avesse consegnato. Pinocchio, legno sacrificale, doveva essere ucciso. Occorreva la violenza di quella morte per rompere l'incantesimo.

La Bambina trova il «fratello», recupera il suo potere e la sua grazia di Fata, e inizia una difficile, enigmatica storia amorosa; di contro, Pinocchio per la prima volta viene ammesso in presenza del magico femminile e, insieme, del brulicante mondo magico della selva: la femminilità morta e mortale appare viva e vitale, ma sempre oscura, ambigua, imminente e distante, costante e infinitamente polimorfa.

Battendo tre volte le mani, la Fata evoca un Falco, lo invia a staccare il burattino dalla sua corda. La deferenza del Falco: «Che cosa comandate, mia graziosa Fata?» - ci svela nella Fata la Signora degli Animali, sovrana fastosa ed arcaica, dal potere grande ed occulto. Essa governa animali dei campi e dei boschi, pesci del mare, volatili e lumache, e può essa stessa farsi animale. Tutto ciò che lei tocca è in continua trasformazione. La «casina candida» ora è tanto cresciuta da avere una scuderia, e s'è fatta tanto illustre da accogliere una camera con «le pareti di madreperla». Esce dalla scuderia la carrozza «più bella», del colore dell'aria. Che colore è mai questo? Non sarà il colore del nulla? La carrozza sembra un gioco che dal di fuori non esiste, ma dentro è tutta piume di canarino e panna montata e crema con i savoiardi. Golosa carrozza di nulla per il funebre trasporto da burla di un quasi morto burattino goloso. La guida il cocchiere cane cocchiere Medoro, in livrea, ma che non parla - credo sia l'unico animale mutolo della storia - e che assente scotendo la coda inguainata in una fodera turchina.

Cocchiere da topini «bianchi», lezioso e lussuoso, Medoro ha qualcosa di minuscolo, di cane fantolino, di giocoliere; nella disadorna contrada di Geppetto nessun Medoro era pensabile.

A visitare il burattino - vivo o morto? è il quesito ufficiale - la Fata manda a chiamare «i migliori medici del vicinato»: il Corvo, la Civetta e, vedi un po', il Grillo parlante. È una visita da burla, da farsa, e dunque sarà «farsa» anche la «morte» attuale del burattino. I medici non hanno il compito di assistere il malato, ma solo di irridere con i loro lazzi petulanti alla

missione dotta e benefica della medicina. A mio credere, arrischia il Corvo, se non è morto, è probabile che sia vivo. La Civetta veramente non vorrebbe «contraddire» il suo «illustre amico», ma se non è vivo, è segno che è morto. Essi recitano l'arcaica atellana della scienza, delle cure contro la morte.

Ma li zittisce il cruccioso Grillo parlante che, dalla morte nella stanzetta di Geppetto, s'è fatto gran viaggiatore. Il Grillo fa quel che sempre ha fatto: insomma, sgrida «quel burattino lì», quella «birba matricolata», quel «figliolo disubbidiente». E Pinocchio si nasconde sotto le coperte e piange, e si svela vivo.

Dunque, la Fata ha tra i suoi sodali o sudditi anche il Grillo parlante, che in questa scena gli ha fatto da spalla pedagogica. Ma che significa questa farsa? Vuol suggerire la Fata che ogni guarigione è miracolo, e che solo la magia amorosa, di cui la Fata è femminilmente signora, può curare la morte di Pinocchio? Davanti a questo miracolo da gioco, ci ricordiamo che in Pinocchio tutto è antropomorfo, nulla è umano.

La commedia della morte di Pinocchio, iniziata sulla Quercia Grande, prosegue nella reggia lussuosa e illusionistica della Fata. Fino a questo momento, Pinocchio ha sperimentato la minaccia di morte esterna: il fuoco di Mangiafoco, le lame e ancora il fuoco degli assassini, infine il nodo scorsoio: il suo duro legno sembrava capace solo di morte violenta, feroce, deliberata. Ora, per la prima volta, Pinocchio è malato; lo travaglia «un febbre da non si dire». Dunque, tutto il suo corpo è capace di morte. Appeso al ramo della Quercia, Pinocchio ha «imparato» la morte, e la sua qualità di burattino è stata intaccata.

La farsa della morte per «febbre» ha ora inizio: la Fata – solo vero e specifico medico di Pinocchio – scioglie «una certa polverina bianca» in un mezzo bicchiere d'acqua, e la porge al burattino, «amorosamente». C'è qualcosa di più che un sapore di madre, ma non dimentichiamo che la Fata è una polimorfa affettiva. Affascina quella polverina «bianca». Da un lato, è la «medicina», la polverina scientifica; ma dall'altro, è la polvere magica che, in mani di Fata, opera prodigi. Codesta polvere è bianca, è amara, va sciolta in acqua, il suo candore segna la riconciliazione del bianco alla vita; ma questa riconciliazione esige l'accettazione di una pena; infine, la polvere non può agire se non è sciolta, perduta nell'acqua. L'ultima acqua che abbiamo incontrato è quell'acquaccia sudicia, color caffè e latte, che divide il bosco degli assassini dal luogo del giorno e della casa. Un'acqua da transitare; anzi, una «acquaccia», come appunto, per due volte, Pinocchio chiama questa altra acqua medicinale: «acqua amara». Al fiume infero, di una inferità infantile, segue un'acqua salvatrice, nella quale dolore e amore inestricabilmente si intrecciano.

Poiché tutto è mutato e sta mutando, non ci stupiremo di trovare un Pinocchio lievemente diverso; già il «febbre» è qualcosa di inedito; ora, al «febbre» s'accompagna la scoperta di un nuovo, minuscolo vizio: Pinocchio è diventato goloso, e sgranocchia, in maniera lievemente indecorosa, «palline di zucchero». Al biancore amaro e medicante della «polverina», si oppone il candore da gioco, farsesco, dello zucchero infantile. Ma lo zucchero non è medicina, e il problema della «magia amara» va risolto. Pinocchio rilutta: stranamente lussuoso, il rustico pezzo di legno si lagna del guanciale sui piedi – lui che dormiva con i piedi nel caldano – e dell'uscio mezzo aperto. Alle insistenze morbide della Fata contrappone una delle sue ostinate iterazioni: «Non me ne importa», che ripete il «Voglio andare avanti», opposto al Grillo parlante sulla soglia della notte buia, e anche il disonesto «Vi prometto...» inteso a propiziarsi Geppetto, affinché gli rifaccia i piedi. La Fata è, in questo momento, adulta – una mamma – e dunque tentata dalla crudeltà: la sua crudeltà consiste nel prendere alla lettera Pinocchio. Quando il burattino dichiara di preferire la morte alla medicina, appaiono i quattro conigli con la piccola bara. I conigli sono neri. Apparentemente nessuno li ha mandati a chiamare; nessuno ha loro commissionato quella «piccola bara». Vi è qualcosa di specialmente sinistro in quella «piccola» cassa da morto. Essa è specifica. Pinocchio la riconosce subito come «sua». Prevede la morte di un

essere minuscolo, ed una morte precipitosa. «Ti restano pochi minuti di vita».

Quella «piccola bara da morto» è ipnotica. Essa non solo agisce su Pinocchio, e gli offre per la prima volta l'immagine di una morte naturale, e di una naturale cerimonia funebre; insieme, suggerisce una storia laterale. Usiamola come indizio, allusione, reperto. La parola «bara» era già apparsa, e non molto tempo prima; la Bambina dai capelli turchini aveva detto allo stremato Pinocchio «Aspetto la bara che venga a portarmi via». In quel luogo, vi è un gran traffico di bare da bambini; dunque la sinistra frase della Bambina parlava di questa bara appunto, che ora toccherebbe a Pinocchio; nella singolare frase della Bambina, la bara pareva semovente: «la bara che venga a portarmi via». Ma non è difficile pensare che quei conigli, non più ubbidienti alla magata Signora degli animali, fossero i solerti e taciti becchini di quel mondo candido e mortale. Pinocchio e la Bambina avevano una sola morte in due, una sola bara; oscuramente la loro parentela si disvela.

I neri conigli sono efficienti ma non incoraggianti. La guarigione di Pinocchio li irrita. Se ne vanno brontolando, e l'ultima parola che li descrive è «denti». Un'ultima annotazione sui conigli; essi sono «neri come l'inchiostro». Codesto tipo di nero l'abbiamo già trovato: è il colore della barba di Mangiafoco. Oserei interpretarlo come il colore della aggressione impotente: implica ferocia e delusione, recitazione e frustrazione. «Come l'inchiostro».

Codardo e spaurito, Pinocchio, che la viltà riserba ad altri «errori», in pochi minuti è guarito. La Fata aveva promesso una guarigione «in pochi giorni». È un lievissimo indizio, ma non può non significare che la Fata non sa tutto di Pinocchio; possiamo andare oltre, e sospettare che essa abbia bisogno di Pinocchio, e si auguri una malattia che le consenta di prolungare la sua finzione di madre. È in quanto «burattino di legno» che Pinocchio si è automiracolato, ma egli non esita a dire «noi ragazzi»: e forse ne ha qualche diritto, ora che ha accettato il biancore medicinale, l'amarezza della guarigione, il tocco ambiguo dell'acqua.

Pinocchio guarito fa uno di quei suoi mirabili racconti, in cui quel che è accaduto si lega per rapporti che sfuggono ai grandi. Come in tutti i racconti di Pinocchio, la densità è estrema, e insieme il rigore dei passaggi. La parentetica «due persone molto perbene» detta del Gatto e della Volpe ha carattere propiziatorio, perché Pinocchio sa che i grandi non possono approvare la sua corriva avventurosità, e la sua fiducia nella moltiplicazione delle monete d'oro. Mentalmente fulmineo il viaggio verso l'osteria del Gambero rosso, consistendo di: «E io dissi "Andiamo" e loro dissero "Fermiamoci qui"». Quella terribile notte, il buio era tale che «pareva impossibile, per cui» trova gli assassini. Esattamente Pinocchio avverte come il buio generi gli assassini, i «sacchi di carbone» che lo inseguono. Egli sa tutto - sa anche di aver «sputato uno zampetto di gatto», ma non può sapere dal punto di vista del mondo mortale degli adulti, perché il Gatto e la Volpe sono un suo «errore», ed egli è complice degli «errori».

Questa complicità con se stesso, la ritroviamo nel momento in cui la Fata gli chiede che ne è stato di quelle monete d'oro. Pinocchio, legnoso e selvatico, «non si fida». Non sa quali siano gli usi delle dame con zuccheriere d'oro e cani barboni per cocchieri. Pinocchio dice bugie.

Ed è di nuovo tradito dal suo naso, il naso che lo aveva consegnato al carabiniere, ed ora lo denuncia ad una madre putativa. Non si sfugge ad

una madre millenaria e già morta. E quel che è intollerabile, questa madre lo guarda, indulgente, e «ride».

Il caso della «piccola bara da morto» può dare qualche suggerimento sul modo adeguato di commentare, o piuttosto di scrivere in parallelo. In realtà questa storia parallela della piccola bara non è raccontata direttamente, ma è di tale evidenza che solo un critico malevolo potrebbe considerarla come inadeguatamente immotivata. Il più modesto detective non potrebbe evitare di annotare nel suo taccuino la pregnante apparizione di due «piccole bare» nel giro di poche ore; ma che tanto non sia concesso al più umile ed umiliato chiosatore, pare intollerabile vessazione. La scoperta di questa ovvia «storia parallela», che certamente altri avrà fatto, è non solo illuminante, ma di assoluto rigore. L'operazione di scoperta di una storia parallela all'interno di una storia è alimentata dalla convinzione che il testo sia da considerare come un luogo fondo, penetrando nel quale noi siamo inseguiti dagli echi delle parole pronunciate all'entrata; potremmo anche meglio considerarlo come un polimorfo nel cui interno le parole possono legarsi variamente, formando tante allucinazioni quante sono le combinazioni. E qui tocchiamo uno dei punti essenziali del procedere commentando: e cioè che tanto è infinito il procedere del parallelista, quanto è infinito il testo; e il testo, sia attraversato nella sua struttura di luogo degli echi, che maneggiato come labirinto di tutti i possibili itinerari, è assolutamente senza limiti. Il caso delle «bare» è talmente elementare da non poter suffragare che assai poveramente questo assunto. Il commentatore parallelo poteva non collegare le due bare, ma chiunque non senta odore di storia parallela in codeste due apparizioni forse non ha destino di parallelista. Comunque, mettendo l'una accanto all'altra le due bare, per così dire, noi non possiamo non scoprire gli indizi di un qualche sinistro evento, qualcosa raccontato altrove, rispetto alla sottile lamina della pagina, ma sempre dentro l'infinità ecolalica e ramificata del racconto. Si consideri: la Fata appare come Bambina, è cioè della stessa misura di Pinocchio; tuttavia la Fata ha almeno mille anni, ma probabilmente non ha nascita; nella sua casa «tutti» sono morti, e nella sua reggia vi è copia di topini e picchi, ma, non fosse per Pinocchio, essa è assolutamente sola. Nella prima apparizione la Bambina appare dotata di qualche potere - le finestre si chiudono senza che le tocchi - ma solo se compatibile con la sua morte. Si potrebbe anche collegare le parole diversamente, e pensare che le finestre che si chiudono sono in realtà chiuse da un altro potere, quel potere che tiene la Bambina sotto la sua magheria, e che forse si esercita tramite i Conigli neri e la piccola bara. In ogni caso, noi sappiamo che in quella notte - la notte della morte di Pinocchio - la Bambina non venne portata via in una bara; ma sospettiamo che quella notte la bara fosse veramente arrivata - quando Pinocchio si ammala è già in casa - ma che la morte di Pinocchio avesse salvato la Bambina dal suo funerale, funerale, si noti, che avrebbe definitivamente demolito la casina bianca. La morte di Pinocchio coincide con la salvezza della Bambina e della casina bianca. Ma altro si può notare. La «piccola bara» portata dai quattro Conigli neri entra nella stanza di Pinocchio senza essere chiamata; e possiamo certo pensare che questo faccia parte della farsa, e della farsa potente della Fata; ma anche che sia ancora all'opera

quello stesso potere che voleva la Bambina nella bara, e che ora vorrebbe catturare Pinocchio. Il fastidito commento dei conigli neri - «abbiamo fatto il viaggio a ufo» - può essere nera burla, e può essere altro. E dicono anche «per questa volta», dove il limite della burla pare oltrepassato. Se ricordiamo i topini bianchi, la polverina bianca, la pallina di zucchero, la parrucca bianca di Medoro, e più addietro la casina bianca e il fossato misto di bianco e nero, pare difficile non collegare il colore dei Conigli col buio della notte degli assassini; e non sospettare una sorta di battaglia cromatica tra Neri e Bianchi - la notte del rifiuto di Pinocchio, la Bambina era cerea, bianca, prossima al nulla, come ironicamente travestita da nulla è la carrozza «color dell'aria»; ma quella carrozza è una beffa: i Neri hanno perso, Pinocchio ha attraversato la morte, la Bambina è salva, le è restituita la sua dimensione di Fata.

Infine, tutta codesta storia parallela si accorda con la sensazione che la Fata abbia bisogno di Pinocchio, il «fratello». Essa non sa esattamente che cosa sia Pinocchio, ma sa che senza di lui non può condurre la sua lotta contro le fatture dei Neri. La Bambina è diventata Fata, ma questa trasformazione ci mette in guardia: la Fata può essere polimorfa, ma anche instabile, il suo candore può farsi cereo, essa può dissolversi nell'aria, irreparabilmente, farsi tanto nullina nullina da non abbisognare neppure della piccolezza di una bara portata da neri conigli.

XVIII

La storia di Pinocchio è una storia di sevizie e di amore; come già era accaduto con Geppetto, quando il fuoco del caldano aveva mangiato i piedi del burattino, così ora Pinocchio è lasciato in preda alla «disperazione» per via di quel naso spropositato, che non gli consente neppure di nascondere nella fuga la sua vergogna. Tutti possono cercare di uccidere Pinocchio, ma solo Geppetto e la Fata possono comunicargli l'orrore infantile della disperazione. Con loro egli sperimenta una perdita totale, che piedi bruciati e naso lungo possono solo rappresentare come caricatura. La disperazione di Pinocchio è «ridicola», ma è perfetta. Egli viene continuamente rifiutato, e infine nuovamente accolto; ma nel momento in cui viene accolto, egli fugge di nuovo. Egli deve perdersi per essere trovato, deve essere trovato per perdersi. Egli ama colui o colei che gli dà la disperazione; infatti, la disperazione è l'unità di misura della necessità di un rapporto. Si può dire, semplicemente, che egli ha bisogno, è un mendicante di disperazione, e che solo Geppetto e la Fata possono fargliene dono.

Ai disperati pianti di Pinocchio, la Fata, «mossa a pietà» chiama battendo le mani un migliaio di Picchi, che lavorano di becco il naso di Pinocchio, fino a restituirlo a misura naturale. Non pare che il legno di Pinocchio sia capace di sofferenza, e rammentiamo che anche Geppetto aveva avuto il suo da fare con quel naso irrequieto. È piuttosto da osservare che la Fata ha curato direttamente il gran febbrone di Pinocchio, somministrandogli la polvere bianca, ma ha delegato ai Picchi il compito di lavorargli il naso. Assiste quel che in Pinocchio è perituro, antropomorfo, ma non ciò che è infantilmente legnoso, la materia appunto su cui osava lavorare Geppetto.

Quando Pinocchio è stato restituito dai silvestri Picchi alla sua forma originaria di burattino, la Fata fa a Pinocchio una singolare proposta: «se tu vuoi rimanere con me, tu sarai il mio fratellino e io la tua buona sorellina». La Fata aveva già toccato la dignità di mamma, ed ora si degrada a sorella. Dunque, la sua maternità era effimera - tanto di effimero sta in questa Fata millenaria - era, più esattamente, una mossa, il tempo di un itinerario. Dichiarandosi «sorella» la Fata conferma quel che oscuramente avevamo avvertito: essa ha bisogno di Pinocchio, non meno che Pinocchio di lei. Possiamo chiederci in qual senso Pinocchio e la Fata, oltre a questa metafisica pertinenza, sono fratello e sorella. Una qualche clandestina parentela potrebbe passare per quella foresta: abbiamo visto che la Fata è signora degli animali della selva, e i picchi sembrano insieme imparentati con Pinocchio e sudditi della Fata; costei da mill'anni vive nella vicinanza della selva - si ignora dove, e questo fa supporre che sia, la sua, una casa illusionista e vagabonda - e sa che quel che vi si perde, si ritrova sempre; dunque è selva amica; infine, vi è quella bizzarra presenza della Quercia Grande, cui Pinocchio viene appeso, e che sembra allusiva e imponente. Potrebbe essere una fraternità silvestre; ma essenzialmente è una fraternità fatale, iniziatica. Le due fraternità collaborano. Solo dopo l'intervento dei picchi del bosco la Fata si propone come «sorellina», ed il termine doppiamente diminutivo recupera la cerea infanzia della Bambina strega e stregata e la ricongiunge con la magica potenza della donna del

Fato. Curiosamente, Pinocchio aveva già incontrato dei «fratelli», i burattini della compagnia di Mangiafoco, la compagnia «drammatico vegetale». Si trattava, allora, di una fraternità secondo il legname, una comune idoneità ad una medesima morte, la morte per fuoco. Ma la fraternità con la Fata è totalmente di destino, e non tanto di comune morte si tratterà, quanto di morte alternativa, di un reciproco morirsi. La Fata viene da un altrove, dai «mille anni» vissuti accanto alla selva, ma per il tramite della morte è diventata sorella di Pinocchio; malgrado la sua potenza e magica eternità, essa è anche una allucinazione di Pinocchio, dominata dal terrore di essere abbandonata, perduta, e costretta a sua volta a rischiare di perdere, abbandonare.

Per la prima volta, in questo colloquio, Pinocchio nomina il suo «povero babbo» alla Fata. Ella lo chiama «tuo padre»; non ha con lui alcun rapporto, e in tutto il viaggio di Pinocchio non si incontreranno mai. Tuttavia a questo punto un incontro sembra possibile, e comunque non privo di senso, giacché la Fata ha già «avvertito» il babbo di Pinocchio, Geppetto s'è messo in strada, e prima che faccia notte sarà alla casa della Fata. Ora, è così evidentemente essenziale che Geppetto e la Fata non si incontrino, che si può solo pensare che la Fata già sappia che sta per accadere cosa che vanificherà quell'incontro. Ora tocca a lei perdere Pinocchio, e quando il burattino vuole andare incontro al padre, la Fata gli dice solo: «Prendi la via del bosco, e sono sicurissima che lo incontrerai».

Pinocchio non sa che non vedrà mai più la casina candida: va nuovamente incontro al suo destino itinerante, nel quale le promesse mancate, i moniti disattesi, le bizzze e le fantasie importano più degli ordini ubbiditi, e degli incontri previsti. Anzi, nella storia di Pinocchio non esistono incontri previsti. Forse, non appena Pinocchio, uscito dalla casa fatata, si mette a «correre come un capriolo», la casa stessa cessa di esistere, e la Fata cade nella condizione di allucinazione, di sogno cui sfugge il risveglio. E Pinocchio non incontrerà il «povero babbo», ma il Gatto e la Volpe. Li incontra «quasi in faccia alla Quercia Grande» luogo ombelicale del bosco in cui nulla si perde. Pinocchio ha già dimenticato la sua agonia appeso appunto a quell'albero, non ha sospetti sui due compari. I due assassini sono sempre «due bravissime persone». Neppure lo zampetto mozzato del Gatto gli insinua qualche sospetto. Pinocchio è inaccessibile all'esperienza, perché costantemente attento al suo oracolo interiore. Quando la Volpe gli ripropone la mentita semina nel campo dei miracoli, Pinocchio, dopo aver brevemente considerato il «vecchio» babbo e la «buona» Fata, messi assieme all'uggioso Grillo parlante, conclude: «Andiamo pure: io vengo con voi». Il breve colloquio tra Pinocchio e la Volpe, e quel che ne segue, ci rammenta come Pinocchio, un fatale giorno, non sia andato a scuola, e non abbia imparato a «far di conto»; egli non possiede i mezzi per misurare la realtà. Quando chiede quanto mai disti quel Campo dei Miracoli, la Volpe glielo promette a due chilometri appena, mezz'ora di strada; ma gli occorrerà una mezza giornata solo per arrivare alla città di Acchiappacitrulli; e il campo si trova oltre le sue mura.

Neppure ha memoria: nel primo incontro la Volpe aveva spiegato il rito della semina delle monete: da farsi la sera, innaffiare con due secchi d'acqua di fontana, una presa di sale, una notte d'attesa. Ora niente sale, una sola secchia, venti minuti d'attesa. Si potrebbe pensare che quei «venti minuti» indichino nient'altro che una sgarbata fretta di portar a termine la truffa. Ma a ciò contrasta il lungo viaggio, che troviamo tanto nella prima tentata che nella seconda consumata truffa. La prima volta arrivano

«stanchi morti» all'Osteria del Gambero Rosso; la seconda volta è un viaggio di mezza giornata, che include l'attraversamento di una città allegorica ed esemplare come Acchiappacitrulli. Perché mai un siffatto itinerario per il ritrovamento di un campo del tutto fittizio?

Il Gatto e la Volpe, presi in coppia, hanno un destino singolare: essi sono i Criminali Sventurati, figure poeticamente di grande prestigio. Non possono, come sembrerebbe ovvio, derubare Pinocchio in modo semplice e funzionale; un destino severo li costringe ad architettare frodi agguati inseguimenti, e soprattutto ad avvisare la vittima con una serie di patenti menzogne, di contraddizioni, di lapsus; insomma essi possono derubare solo chi è fermamente deciso a farsi derubare. In definitiva, appartengono al destino di Pinocchio, ma non viceversa. Malgrado le apparenze, Pinocchio li «adopera». Questo elaborato stravolgimento del normale procedimento della truffa viene affidato alla gestione accorta e mitomane della Volpe. Poiché questa del Campo dei miracoli è l'ultima apparizione del Gatto e della Volpe prima delle ultime righe del racconto, vorrei esaminare più da presso la minuscola banda. La Volpe è eloquente, fantasiosa, svelta di riflessi mentali, gran mentitrice anche all'impronta: ha molto del letterato. Le sue menzogne non sono mai generiche: con la passione esclusiva del maniaco, ama il particolare, la minuzia, l'assurda, cronachistica invenzione del vero; ma la Volpe è anche prigioniera di questa sua stupenda vocazione. Le sue menzogne trasformano le truffe e i raggiri in imprese elaborate, contraddittorie, faticose, frustranti; la truffa è per la Volpe una allucinazione, qualcosa da perseguire come una follia, un grande amore, un vizio eroico; questo freddo retore della menzogna è un passionale, un essere inseguito dal destino. Nel rapporto col Gatto, la Volpe è l'animale di mondo, il frodolento che non può non frodare anche se stesso; ma forse è succube del Gatto. Il Gatto è il centro del male, e se non fosse associato alla Volpe, sarebbe un ottimo gangster; ma anche i gangster hanno un destino. Questo animale malvagio e taciturno si è alleato con un grande oratore sfortunato. Il Gatto non sa parlare, ma al più fa da eco all'ultima parola dei mirabili discorsi volpeschi. Interrogato, si impaccia, e solo l'improntitudine favolosa della Volpe lo salva. Avido e calcolatore - la cena al Gambero Rosso - anima di killer - lo zampetto mozzato nella rissa - brutale - il Merlo bianco fulmineamente divorato - è l'anima omicida della banda, ma senza la Volpe è impotente e con la Volpe è perduto. La Volpe è il labirinto delle parole, ed è probabile che il Gatto non sappia resistere al fascino di quel rovinoso itinerario di fole. Il Gatto è di ferocia semplice, la Volpe di ironica efferatezza. L'iterazione «Impicchiamolo!» ai piedi della Quercia Grande è ovviamente del Gatto, e quel «ci farai la garbatezza di farti trovare bell'e morto e con la bocca spalancata», attribuito ad entrambi, è certamente della Volpe.

Il lungo percorso fino al campo dei miracoli include, come un giro turistico massimamente istruttivo, un transito per la città di Acchiappacitrulli. Città allegorica, pedagogica, allucinatoria, ha struttura essenzialmente teatrale; come tale, tiene luogo del circo, ma ad un livello assai più sofisticato e meno magico; è una città melodrammatica, intessuta diventure e sventure sessuali, politiche e finanziarie. Come in un elenco di *dramatis personae* vediamo tre categorie maschili contrapposte a tre femminili: da un lato, cani spelacchiati, pavoni spiumati, fagiani «cheti cheti» scodati, dall'altro, pecore tosate, galline senza cresta, farfalle che hanno venduto le ali e non possono più volare. Storie di mercati amori, di incaute ambizioni, di fedeltà mal riposte, umiltà schernite, speranze irrise,

cui insolentiscono brutali vittorie, fasto furbo e inonesto di gazze ladre, uccelli di rapina, volpi astute. Accattoni, poveri «vergognosi», esseri ormai «cheti cheti» fanno largo alle carrozze insolenti dei potenti. Per un istante il distratto Pinocchio è passato nel luogo infernale e quotidiano della Utopia rovesciata, ha percorso la Storia come Teatro, luogo solenne di addobbi insolenti ed ironici, di lacrime, di fragili miserie - ali vendute -, di lussuosa, nobile irrisione.

Pinocchio ritiene di essere ormai prossimo ad un rivoluzionario emendamento delle cose guaste; tra pochi minuti sarà ricco, di una ricchezza assurda, infantile, arrogante. Direi che Pinocchio coltivi, inconsapevolmente, la ambizione di far parte della élite vessatoria della città di Acchiappacitrulli. La sua fantasia è infantile ed enorme, e pare riandare all'esperienza della casa della Fata: vuole giocattoli e una libreria analfabeta, di canditi e cialdoni. L'accento, curioso, alla libreria rimanda all'inizio dell'avventura delle monete d'oro: l'Abbecedario venduto, Geppetto d'inverno senza giacca; come già la prima volta, nel momento in cui si crede prossimo alla ricchezza, Pinocchio dimentica l'originaria destinazione di quelle vere e misurabili quattro monete; non pensa più alla «casacca d'oro e d'argento» per il vecchio babbo, né rammenta l'Abbecedario. Ed ora la fantasia di una libreria a quel modo pare una canagliesca beffa; non invano si va a spasso per quella arrogante capitale, Acchiappacitrulli.

Pinocchio è stato, finalmente, frodato; e mentre si gratta la testa davanti al campo deserto e indifferente, appare un altro personaggio pedagogico: un Pappagallo; a confronto con il Grillo parlante, ha questo di specifico: di essere un pappagallo spennato, un fallito, un clochard, una delle tante vittime di quella città arrogante, che ha avuto giusto la saggezza di appartarsi. Ridacchia distratto, il sardonico Pappagallo: ma Pinocchio è già in sospetto, ed è bizzoso. Dopo una nuova provocatoria risata il Pappagallo si fa esplicito: ride dei «barbagianni, che credono a tutte le scioccherie», Pinocchio sta per riconoscersi, e il pappagallo lo aiuta. Lo dice «dolce di sale» e gli dà un riassunto di saggezza lievemente sleale. Per guadagnare «onestamente» bisogna lavorare. Tuttavia non pare che l'accento cada su quell'«onestamente»; e che quello sia l'unico modo di guadagnare lo smentisce appunto la città vicina. Ma, per ora, Pinocchio da ricco putativo diventa povero autentico, come sempre era stato. Il Gatto e la Volpe lo hanno derubato. Pinocchio ha paura – paura del suo smentito mondo infantile. Non vuole credere al Pappagallo spennato: scava, scava, ma le monete sono scomparse. Ed allora tenta la sua prima sortita squisitamente sociale.

Disperato, torna in città e si reca dal giudice, gran scimmione «della razza dei Gorilla». Il giudice è la riprova del carattere profondamente teatrale della città di Acchiappacitrulli. Lo scimmione è un «carattere»: anziano, rispettabile; occhiali d'oro, senza vetri; gran barba bianca. Ora, questa è la seconda barba che incontriamo; la prima era quella «nera come l'inchiostro» di Mangiafoco, gran sovrano del teatro dei burattini. Mangiafoco è orchesco, ma alla fine si fa baciare sul naso, e dà le monete d'oro a Pinocchio. Derubato di quelle monete, il burattino chiede giustizia a questa candida barba, questo giudice saggio e buono, che lo ascolta con attenta benignità, si intenerisce e commuove; e quindi condanna il burattino – «questo povero diavolo» – alla prigionia. Pinocchio è colpevole di furto subito, non lieve reato, tuttavia si è costituito e pare pentito, infine, è incensurato. Ora Pinocchio è della stessa razza delle pecore tosate e delle

farfalle mutilate. La condanna non è propriamente una punizione, è una collocazione, una classificazione. Come tale non è «morale» quanto «storica». Ne uscirà infatti in modo casuale e degradato, per amnistia, ma solo dopo essersi dichiarato «malandrino» - in quel caso, non senza fondamento, giacché per la prima volta Pinocchio mente in modo deliberato e funzionale.

Noteremo alcune bizzarrie: l'amnistia vuol celebrare non si sa quale vittoria del giovane Imperatore di Acchiappacitrulli su certi «nemici». Da poche ore Pinocchio ha varcato il confine tra il bosco buio e la terra della Fata, e già ha fatto esperienza di una città, e appreso che esistono Imperatori. Ha anche sperimentato la prigione, e tra quelle mura ha trascorso quattro mesi. Di quel soggiorno non sappiamo nulla, quasi fosse una sospensione di vita, durante la quale Pinocchio non ha mai invocato né la Fata né Geppetto. Ci chiediamo se durante la sua prigione essi abbiano cessato di esistere.

Forse quel che sappiamo della città di Acchiappacitrulli racchiude una storia parallela. Noi sappiamo che è una città, la prima che Pinocchio incontri nella sua vagabonda esistenza. Abbiamo visto quali siano gli abitanti: pecore, pavoni, pappagalli... Sono menzionati solo due esseri umani: il carceriere, e l'Imperatore «giovane». Che significa questa indicazione? Un aggettivo così inutile deve essere essenziale. Della politica dell'Imperatore «giovane» sappiamo che ha «riportato una gran vittoria sui suoi nemici». La frase, apparentemente celebrativa, è in realtà drammaticamente riduttiva. L'Imperatore non ha vinto la guerra con codesti anonimi nemici, ha vinto una battaglia. Non sappiamo se la guerra sia di natura tale da far sperare in una qualche conclusione; la struttura della città fa pensare di no. Essa rappresenta nitidamente una condizione aggressiva, di vessazione gloriosa, ma non di vittoria. La condanna di Pinocchio dimostra che è una società coerente e non incapace di mescolare la benignità e la punizione della sventura e della inefficienza. Pinocchio facendosi derubare si è rivelato dolce di sale e dunque inefficiente. Propriamente, tutti gli abitanti di Acchiappacitrulli sono «inefficienti» ma taluni stanno al di qua, altri sono andati oltre l'imperativo dell'efficienza. Culmine di questa società in guerra perpetua e fatta di animali tracotanti o affranti è sempre l'Imperatore «giovane». Io credo che la sua giovinezza si manifesti non tanto negli umori bellicosi, quanto in quelle «feste pubbliche», che egli indice a celebrazione della «gran vittoria». Sono feste infantili e fatue: «luminarie, fuochi artificiali, corse di barberi e velocipedi». Alla crudezza ingenua di queste feste è essenziale la coscienza che con quella «gran vittoria» la guerra non finisce. La «vittoria» può essere vissuta come una dilazione della morte e, insieme, come una riprova che la società degli «uccellacci da preda» è efficiente. Ma si può sospettare dell'altro: che l'Imperatore «giovane» vada in cerca di vittorie perché queste gli consentono quelle sue feste baloccose. Senza quella misteriosa guerra, senza «uccellacci», senza prigionieri non vi sarebbe modo e motivo per organizzare «fuochi artificiali». Certo, noi riconosciamo la chiassosa infanzia dei fuochi artificiali. Ma come non pensare al simbolo della fine che il fuoco è sempre stato nella storia di Pinocchio? Sono «artificiali»: come a dire che sebbene alludano all'inferno, l'allusione resta giocosa. Che codesta festa sia «pegno di riconciliazione nazionale», come si usava dire, viene confermato dall'amnistia. L'amnistia riguarda i malandrini: non

sappiamo chi sia, nel mondo sociale di Acchiappacitrulli, il malandrino; probabilmente è l'inefficiente deliberato. Non v'è motivo di credere che i malandrini siano esseri umani. Si può sospettare anche dell'Imperatore, non fosse per quel «giovane», che senz'altre definizioni pare evocare una figura di regalità umana. Assolutamente certi siamo solo per quel che riguarda il carceriere, colui che davanti a Pinocchio malandrino si leva «il berretto rispettosamente». Non è impossibile che in quel carcere vi fossero, di umaniformi, solo il carceriere e il burattino; essendo tutti gli altri animali. Non siamo assolutamente certi che Acchiappacitrulli sia la capitale del paese dei Barbagianni; ma lo fa sospettare la malinconica insolenza del «pappagallo spennato» che parla dei «barbagianni» come di una categoria, una classe, una società. Infine, si noti la peculiare condizione di Pinocchio: egli esce di carcere in virtù di una amnistia che libera i malandrini e tale deve dichiararsi per poterne, come si dice burocraticamente, «fruire»; esce dal carcere per trovarsi in una città in festa, ma non basta: «uscì subito fuori della città». Se mi si consente un uso profetico della città di Acchiappacitrulli, direi che prefigura il Paese dei Balocchi. Entrambi, luoghi feroci e fatui. Ma in questa capitale imperiale, questo universo animale dove l'umano regge il sommo e l'infimo del potere, la ferocia e benignità ufficiali accendono, solidali, fuochi e luminarie. Pinocchio fugge, a ragione, un odore di rogo.

Pinocchio è «libero»; che, forse, riassume la pura e semplice letizia di non essere in quella «città». Ora vuol ritornare a casa: ricorrente vagheggiamento nella erratica vita del burattino, e vano vagheggiamento. La strada ripercorsa a ritroso è una strada diversa da quella percorsa allontanandosi da casa, genera altri errori, il suo termine è altrove. All'inizio delle sue avventure, Pinocchio era «tornato a casa» due volte: quando Geppetto era stato arrestato – primo esempio di cattura di un «povero diavolo» – e dopo la frustrata spedizione al villaggio in cerca di pane. Ma allora la casa era solo una tana deserta, un rifugio prima della fuga irreversibile: «domani all'alba voglio andarmene di qui». Ma quando il ritorno a casa acquista un senso, è un simbolo, non gli riesce più: quando lascia il teatro di Mangiafoco con le cinque monete d'oro, è già pronto a nuovi errori: e incontra il Gatto e la Volpe. Ora la Casa cui aspira è la Casina della Fata, il luogo prodigioso dove crede di trovare anche il suo «babbo». Egli accompagna questo tentato ritorno con una fantasia emendativa: si riconosce «burattino testardo e piccoso» e fa proponimento di «cambiar vita e di diventare un ragazzo ammodo e ubbidiente». Vagheggia un ritorno che coincida col pentimento, il perdono, e la possibilità di amare ed essere amato insieme a stabili immagini amorose. Ma il suo destino è ormai tale da trasformare in fuga anche i ritorni.

Nella nuova regione in cui è penetrato, il tempo pare muoversi in modo anomalo; sono passati quattro mesi per il burattino nato d'inverno, ed ora il tempo, che non lo ha mai amato, è piovigginoso, le strade sono un pantano, le notti fredde; abbiamo l'impressione di essere in autunno: presto scorderemo l'uva matura sui tralci. Pinocchio, come sempre quando è solo, corre «a salti come un can levriero». Ma la sua corsa è breve: lungo la strada incontra un Serpente, verde e con occhi di fuoco. Come vuole la sua natura longilinea, il Serpente sfida l'eroe disponendosi perpendicolarmente al suo percorso. Affilato come un coltello, letteralmente taglia la strada. Pinocchio, temerario ma non coraggioso, si arresta a prudente distanza; infine osa rivolgersi direttamente al Serpente, in modi peritosi e soavi. «Scusi... mi farebbe il piacere... si contenta che...». Giunge a dare delle spiegazioni: «c'è il mio babbo che mi aspetta». Il Serpente da fumigante e minaccioso si fa spento e addormentato. Chi è codesto Serpente? Pinocchio giunge da Acchiappacitrulli, dalla parte opposta a quella cui l'avevano condotto il Gatto e la Volpe. In quel supposto campo dei miracoli aveva incontrato il Pappagallo, autoironico e sconfitto di stile; ora, dalla parte opposta, incontra un Serpente. Pare probabile che il Serpente sia un potente di quella capitale imperiale e che, come il Pappagallo, abbia un compito pedagogico e deterrente. Così come il Gatto e la Volpe dovevano fare le loro truffe in qualche modo avvertendo la vittima, così la capitale Acchiappacitrulli parte ammonisce parte tiene a bada: predicatori erranti, sentinelle feroci. Il Serpente ha in comune con il Pappagallo la natura aspramente irridente: quando Pinocchio tenta di superarlo d'un salto, ma cade a capofitto nel fango, spaventato dalla subita reviviscenza del mostro, questi si mette a ridere e «ridi, ridi, ridi», «gli si strappò una vena sul

petto» e muore. Questo Serpente che muore dalle risate ha qualcosa del roco gioco fonico del Pappagallo, esattamente come il riso del Pappagallo che «fischia» ha del serpentesco; ed è da supporre che quel bizzarro chetarsi del Serpente vanamente blandito da Pinocchio fosse un gioco da rettile, per divertirsi con quel raro esemplare di burattino. Infine, è chiaro che sia col Pappagallo che con il Serpente Pinocchio ha eseguito una scena comica; scavando, col primo, in cerca del moltiplicato denaro, e sgambettando a capofitto nel fango, «con una velocità incredibile» davanti a quell'altro. Che poi il Serpente sia di qualità tale da poter essere potente e guardiano, può confermarlo quella terribile frusta di Mangiafoco, intrecciata di serpi e code di volpe; dove i due animali possono indicare la collaborazione sociale della benevola chiacchiera e della ferocia.

Il riso ha ucciso il Serpente, e Pinocchio riprende a correre. Teme il buio, vuole tornare a casa prima di notte. Ma la fame lo fa temerario e avventuroso. Vuol placarla con qualche grappolo d'uva moscatella, e finisce nella tagliola. Una tagliola da faine, che propone a Pinocchio un itinerario inatteso: per la prima volta, Pinocchio viene chiamato a sé dal mondo animale.

Ha inizio a questo punto una delle avventure più oscure, polivalenti, di Pinocchio, nella quale i diversi temi morali e fantastici della sua esistenza si mescolano e contraddicono in un intrico sottile, disperante.

Pinocchio, preso alla tagliola come una faina, piange e si dispera; ma per quella vocazione che guida Pinocchio nel deserto, lì attorno non ci sono case, e la strada è vuota. La tagliola, per la sua qualità fisica e morale, tortura gli stinchi del burattino, fatti di un legno che sappiamo impervio alla lama di un coltello e insensibile alle braci di un caldano. Inoltre Pinocchio ha paura, ma non di oggetti o forme sensibili, ma della solitudine e del buio: paura umana. Come spesso accade a Pinocchio nei guai, gli appare una presenza pedagogica e lievemente inetta: in questo caso una Lucciola, luce fioca ma non luttuosa, femminile ma non amorosa. La Lucciola non può liberarlo dalla tagliola, ma può collaborare col Grillo parlante per suggerire idee medie: ad esempio, che la fame «non è una buona ragione per potere appropriarsi la roba che non è nostra». Per un burattino appena sfuggito ad una città elaboratamente ideologica come Acchiappacitrulli, le considerazioni della Lucciola non paiono di speciale rilevanza. Ma Pinocchio che, essendo finito nella tagliola, si sente colpevole, si dichiara lacrimosamente d'accordo. «È vero, è vero!». E aggiunge un «Non lo farò più» che potrebbe anche significare: «Non avrò più fame». Arriva, con «un piccolissimo rumore di passi» il padrone, ansioso di trovare nella tagliola una qualche faina; notiamo che il padrone abita certo lontano, giacché s'è detto che «lì all'intorno non si vedevano case», e comunque non ha udito i richiami di Pinocchio: dunque, i suoi possessi saranno di qualche ampiezza. Trova Pinocchio e poiché la sua testa è dominata dal tema del furto, lo sospetta «ladracchiolo» - bell'esempio di vezzeggiativo-peggiorativo. Lo prende per la collottola come se fosse «un agnellino di latte» - seconda trasformazione animale - e lo scaraventa sull'aia. È tardi, vuole andare a letto: il «ladracchiolo» può servirgli. «Oggi mi è morto il cane che mi faceva la guardia di notte, tu prenderai subito il suo posto. Tu mi farai da cane da guardia». Gli infila il collare con gli «spunzoni di ottone», fermato al muro con una catenella, gli addita il casotto di legno, per «andare a cuccia» se cominciasse a piovere. Se arrivano i ladri, «ricordati di stare a orecchi ritti e di abbaiare». Pinocchio è un cane da guardia. Fin dalla nascita di vocazione metamorfica e insieme teatrale, Pinocchio è in grado di essere tutto ciò che gli si chiede; non solo, ma per quella sua estrema ambivalenza di devozione e di fuga, vi è qualcosa in lui che lo porta alla fedeltà e alla ubbidienza. Si può aggiungere che queste sue trasformazioni lo interpretano e vogliono essere da lui interpretate; come accade delle trasformazioni che non avvengono: ad esempio, diventar scolaro, o burattino della compagnia drammatico vegetale.

Pinocchio resta solo, ha fame, ha freddo, ha paura. Deplora la sua sorte che egli suppone meritata: «i ragazzini per bene» non finiscono cani da guardia ad un pollaio. Comunque, casualmente, si accetta: «se potessi rinascere un'altra volta!... Ma ormai è tardi, e ci vuol pazienza». Singolare

è la delega di poteri posta in atto dal padrone: il «ladracchiolo» è fatto cane da guardia. Per un burattino appena uscito da Acchiappacitrulli l'esperienza non sarà forse così oscura. Pinocchio è un «barbagianni» sfortunato, un burattino solitario, un essere degradabile, ricattabile, adoperabile. La sua solitudine è tale che egli si scopre devoto all'uomo che lo ha nominato ladro, fatto cane, e legato alla catena con l'ordine di abbaiare. E Pinocchio abbaierà.

L'avventura che tocca in sorte ora a Pinocchio, è, insieme, angosciata, rivelatrice, ripugnante; il discorso di poche righe è sterminato, stremante, inafferrabile.

È notte, notte fredda e che sa di pioggia; e Pinocchio ode «un pissi-pissi di vocine strane», che rammenta il «piccolissimo rumore» dei passi del padrone: situazione di sommessi agguati. Si stanno avvicinando le faine, che «parevano gatti». Tenuto conto del loro cibo consueto - «uova e pollastrine giovani» - direi che nel bestiario di Pinocchio le faine stanno tra il Gatto e i Conigli neri della «piccola bara». Le faine gli rivolgono la parola: non sanno ancora che il vecchio cane da guardia, Melampo, è morto. Pinocchio sa parlare con gli animali, e le faine lo giudicano «cane di garbo». Dal colloquio si apprende che Melampo era ai patti con le faine; queste propongono a Pinocchio le stesse condizioni: una gallina la settimana per lui, «bell'e pelata»; sette per le faine. Dunque, il vessatorio e sospettoso padrone s'era scelto un custode infido, un «barbagianni» mentito. Melampo era dalla parte delle faine: prossimo a morte e senza speranza e voglia di carriera, non era ricattabile: era solo corruttibile. Ovviamente, non amava il padrone, era indipendente in quanto losco.

Pinocchio mostra di accettare le proposte e prepara l'agguato. Non appena le faine sono nel pollaio, Pinocchio chiude alle loro spalle la porticina del pollaio, e la puntella con una grossa pietra. Poi, abbaia.

Abbiamo la sensazione che Pinocchio stia correndo un rischio morale e psicologico estremo, mortale; egli recita con tanta pertinenza la sua parte che sta per diventare «cane»; e un buon cane, diversamente da Melampo, tristo esempio di lassismo sociale. I suoi imparaticci latrati sono una testimonianza di lealtà al padrone; egli è pronto a consegnare le faine o, come egli dice, «i ladri». Eroico con Mangiafoco, astuto e ostinato con gli assassini, sotto quale veste ci appare ora? È un vile?

Pinocchio è personaggio non solo immediatamente ma prospetticamente complesso: lo governa un occulto multiforme futuro. Appartiene solo in parte al mondo delle faine; parla con gli animali, è accolto nel mondo della Fata, ed ha una sede, ancora periferica, nel mondo degli uomini. Compromesso con tutti gli strati dell'esistenza, egli è continuamente portato alla slealtà, al tradimento verso l'uno o l'altro di questi luoghi morali. La degradazione fa parte della sua struttura, è la sua virtù irrinunciabile.

Nel momento in cui rinchiude le faine e chiama il padrone sembra escludersi dal mondo selvatico e furbo dei piccoli carnivori, e scegliere una categoria animale intermedia, parassitaria dell'umano. Oggi, Pinocchio è quel «cane» che già conosciamo come «giandarme», nel paese di Acchiappacitrulli, e come cocchiere alla corte della Fata. Egli non può farsi corrompere dalle faine senza con ciò stesso accettarsi definitivamente come «cane»; tradendole, peccando contro l'innocenza predace della selva, si libera dalla condizione di servo in attesa della morte e, in quanto uccisore, anzi sicario, si prospetta uomo. Non è uccisore in proprio - come le faine - ma per conto d'altri: un uomo e un ordine morale.

Il padrone si propone di far dono delle faine catturate all'oste del paese vicino, che le cucinerà «a uso lepre dolce e forte». Questo oste è parente dell'oste del Gambero rosso, manutengolo di briganti, e del venditore di panni usati che acquistò a suo tempo l'Abbecedario. Per questo «padrone», sadico retore, Pinocchio s'è fatto cane. E tuttavia questo appunto è pertinente: che egli non avesse alcuna attenuante specifica, che si facesse cane all'uomo, alla sua brutalità; adempiendo al suo miserabile compito, angustamente fedele ad una canaglia, Pinocchio ha superato un altro gradino della sua iniziazione umana; contemporaneamente è disceso ed ha proceduto. Ridotto a servo, può essere liberato. Ora che ha imparato l'immagine del «cane», gli si può togliere il collare. Libero, può dichiarare che egli non reggerà mai «il sacco alla gente disonesta». Dichiarazione ambigua, giacché, il padrone, complice dell'oste, si è confessato disonesto; ma il padrone è la società, e non può conoscere se stesso.

Un libro non si legge; vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi. Quando siamo non già nel centro, ma in uno degli infiniti centri del libro, ci accorgiamo che il libro non solo è illimitato, ma è unico. Non esistono altri libri; tutti gli altri libri sono nascosti e rivelati in questo. In ogni libro stanno tutti gli altri libri; in ogni parola tutte le parole; in ogni libro, tutte le parole; in ogni parola, tutti i libri. Dunque questo «libro parallelo» non sta né accanto, né in margine, né in calce; sta «dentro», come tutti i libri, giacché non v'è libro che non sia «parallelo».

Liberato dalla umiliazione del collare, Pinocchio torna a «scappare»: per due volte, nella prigione della città, e nel canile, ha conosciuto la cattura, e due volte la fuga. In breve raggiunge la strada maestra, che fu già quella che dalla casa di Geppetto conduceva alla scuola, e quella che dalla Casina della Fata conduceva incontro al babbo, la «via del bosco». Ma si sa, via ripercorsa a ritroso è altra via; il viaggio che dovrebbe essere finalmente il ritorno «a casa» è l'itinerario dell'angoscia, del lutto, dell'errore.

Pinocchio vuol tornare alla Casina della Fata; e non pare essersi accorto della trasformazione della casa candida e morta in reggia con scuderia e camere con pareti di madreperla; così come accetta senza indagare l'identità e la differenza tra la Bambina e la Fata. Dalla strada maestra rivede il bosco, riconosce la Quercia Grande, ma non vede la casa. Per la prima ed unica volta, egli ha un presentimento. Pinocchio ha singolari mezzi di informazione: parla con gli animali, conosce il nome «Polendina» quando è ancora chiuso nel suo legno da catasta, riconosce i fratelli burattini, ma non ha, se non in questo caso, «presentimenti». Nel momento stesso in cui guardava verso quel bosco, nel quale tutto ciò che si perde si ritrova, egli è entrato di nuovo in un luogo del lutto. La casina che cerca non è la stessa che lo respinse, che lo abbandonò agli inseguitori, cui si affacciò una Bambina dagli occhi chiusi, che lo vide travagliato da un mortale febbrone, che nasconde nelle sue scuderie i Conigli neri ed una «piccola bara»? Vi è una parentela angosciata e feroce tra tutto ciò che tocca la Bambina e la morte. Quando Pinocchio giunge nel prato, non trova la casa, ma una «piccola lapide». La casa che fu reggia per ospitare Pinocchio è scomparsa, si è fatta minuscola pietra mortuaria; ma la lapide è anche un messaggio. In essa si dice che quella è la tomba della «Bambina dai capelli turchini - morta di dolore - per essere stata abbandonata dal suo - fratellino Pinocchio». Ora noi non sappiamo che, più avanti, questa morte verrà dichiarata mentita; né sappiamo se e quando la Bambina abbia mentito. Nella discontinuità della sua esistenza, tutte le verità possono coabitare, senza toccarsi. Seguendo la lettera di questa lapide noi apprendiamo che la Fata è tornata Bambina - e infatti si tratta di una «piccola lapide», che certamente nasconde una «piccola» bara - e che questa volta non è stata salvata; è stata «abbandonata» e lasciata indifesa di fronte alla propria impermanenza; questa volta la bara è giunta: potrà anche essere una bara vuota, o forse racchiude uno dei tanti fantasmi della Fata. Essa è morta di «dolore», perché, sebbene Fata, essa non può esistere se non viene riconosciuta. Da chi viene la definizione «dai capelli turchini»? È un segno di riconoscimento, un alone, un indizio, qualcosa che è in primo luogo tra lei e Pinocchio. La lapide ripete il nome di Pinocchio come «fratellino»; ed essendo ritornata Bambina essa non può essere altro che «sorella».

Pinocchio compita «alla peggio» quelle parole; ma in verità noi non sappiamo che egli abbia mai imparato a leggere; ovviamente, questa lettura, come il «presentimento», rientra tra i poteri specifici del burattino; egli sa leggere lapidi. In quella lapide si è riassunta tutta la qualità mortale

della casina; essa si è fatta «marmo mortuario». Per la prima volta Pinocchio si misura con la dimensione irreparabile della perdita. Il suo lamento sulla lapide - non viene mai chiamata «tomba» - tocca i temi di un lutto infantile ed arcaico. Egli parla alla morta Bambina e la interroga: perché è morta? Il burattino scopre l'irragionevolezza della morte; solo il morto sa «perché» è morto, ma appunto perché tale, la risposta non è rilevante per altri. Il burattino offre se stesso in cambio: e così scopre la gratuità della morte. Che egli sia «cattivo» non lo abilita né lo esclude al morire; ma la morte non si scambia. Pinocchio continua a interrogare la Bambina, giacché egli oscuramente sa che, in quanto morta, ha accesso ad una sapienza che non è mortale. Egli vuol sapere dove è suo padre, vuole «trovarlo» poiché è atterrito dalla scoperta che, se la mancanza d'amore uccide, l'amore non ripara dalla morte. Poi chiede di nuovo alla Fatina di dirgli che non è morta; chi, se non il morto, può assicurare di non esser morto? «Rivivisci» sconsiglia «se vuoi bene al tuo fratellino». Pinocchio scopre quel sospetto di abbandono, di tradimento che è il mistero odioso di ogni morte. La morte è un abbandono così irreparabile che al vivo toccherà una morte «per sempre», una morte diversa da ogni altra, giacché non sarebbe stata, senza quella diserzione innocente e cattiva. Il vivo scopre che senza l'amore del morto egli non è più vivo. Nessuno gli dà da mangiare. Pinocchio scopre l'infanzia del vivo nei confronti del morto. La Bambina non è più solo sorella, è di nuovo come «una buona mamma». Ma vi è nel lutto di Pinocchio una contraddizione che gli appartiene in quanto burattino. Non può strapparsi i capelli, poiché i capelli sono di legno. Pinocchio ha ormai le piaghe dell'umanità, ma gli resta addosso un che di infantilmente ridicolo, è un giocattolo con affetti irreparabilmente umani. Quei capelli di legno interrompono il lutto, e preparano una nuova scoperta. Nel momento in cui la sua disperazione diventa anche ridicola Pinocchio è pronto per una nuova avventura.

Appare un Colombo, che si ferma sopra di lui «ad ali distese»; chiede al burattino che faccia, e questi gli risponde con la parola dell'infanzia: «Piango», che è la parola dell'inferno. Il Colombo cerca «un burattino di nome Pinocchio». Ha un messaggio per lui? Non è chiaro. Gli parla di Geppetto, che ha lasciato tre giorni prima sulla spiaggia. Sono quattro mesi che Geppetto lo cerca per il mondo. Quattro mesi è durata la prigionia di Pinocchio. Ed ora sta per partire per il Nuovo Mondo, argomento congeniale ad un uccello da viaggio di nome Colombo. Il Colombo è anche Cristoforo, e come tale può trasportare il burattino del pianto e del lutto. Il Colombo non è messaggero di Geppetto, e dunque non può non riportarci alla mente la Signora degli animali. Esso offre a Pinocchio la possibilità di raggiungere quella spiaggia lontana «mille chilometri» dove sta Geppetto. E l'offerta sembra cancellare il lutto dal cuore di Pinocchio, e proporgli insieme un'avventura e un oggetto, una destinazione amorosa. Viaggiano per l'aria il Colombo e Pinocchio, e lungo il viaggio sostano «per pochi minuti» a fare uno spuntino di pedagogiche vecce. Breve colloquio nel quale il Colombo ribadisce, come un Geppetto, la necessità di saper mangiare di tutto.

L'arrivo sulla spiaggia è tardivo: Geppetto è già in mare sulla sua barchetta, e la tempesta lo minaccia. Ci si chiede se questi «pochi minuti» per amor delle vecce non siano stati fatali; e perché il Colombo abbia fatto due volte mille chilometri per portare il burattino in ritardo sulla spiaggia. In questo momento, Pinocchio deve patire una duplice perdita. Egli è stato portato ad un appuntamento con la frustrazione e con l'errore, ed il

Colombo è stato puntuale.

Quest'ultima parte del capitolo si apre con un singolare dialogo con una «vecchina». Dal momento in cui è apparsa la cerea Bambina, ogni donna è sospetta. Questa vecchina sa troppe cose, e le sa in un modo troppo specifico. Per lei Geppetto è «un povero babbo» che sfida il mare «cattivo» per cercare il figliolo. Ciò di cui parla è insieme catastrofico e diminutivo. La «barchetta» sta per andare sott'acqua. Lo sguardo della vecchietta è acuto e il dito che indica la barca è imperativo. Sotto il suo sguardo Geppetto è un «omino piccino piccino», e la «piccola barca» è simile a un «guscio di noce». Reciprocamente irraggiungibili e perduti, Pinocchio e Geppetto si riconoscono. È la prima volta, dopo la sventurata partenza per la scuola. I loro segnali sono vani. Un'ondata travolge la barca di Geppetto. I pescatori sulla spiaggia brontolano «sotto voce una preghiera». Ma il dito della «vecchina» è anche l'indicazione di un itinerario: e Pinocchio si getta in mare per salvare Geppetto. È una singolare metamorfosi: Pinocchio è un legno che nuota, nave e navigante, barca e barcaiolo. Percorre il mare in tempesta, finché scompare alla vista dei pescatori. E costoro «brontolando sotto voce una preghiera tornarono alle loro case».

È la prima ed unica preghiera detta per Pinocchio: una preghiera per un Pinocchio morto, a chiusa di un capitolo luttuoso. Mai la scomparsa è stata così prossima a tutti i personaggi delle avventure. Ognuno sta per perdere se stesso e gli altri. Ognuno insegue e sfugge, si fa inseguire, si smarrisce.

Quei pescatori che dalla riva del mare seguono la sorte di Geppetto e di Pinocchio con una cupa pazienza sono i primi esseri umani attraverso i quali passano le avventure di Pinocchio. A confronto dei pescatori, Pinocchio è il personaggio dei segni, dei gesti e delle figure. Questo pezzo di legno che passa tra le morti, che piange e insegue, che dialoga con il Colombo e con la «vecchina» è investito dalla furia spietata e danzante del destino. Ora per la prima volta gli è stato chiesto di non temere la morte, di passarle attraverso, e di farlo per amore: e il disubbidiente Pinocchio ha obbedito.

Terribili o quanto meno tetre sono le notti di Pinocchio: il suo legno chiama temporali, fulmini, pioggia; ogni volta che viaggia, il cielo si corruccia. Ora affronta il viaggio notturno per mare: e per portarlo a termine deve sfidare il divieto degli elementi. I lampi fingono un «giorno» sarcastico, luci da celeste rogo. Per tutta la notte, Pinocchio è percosso dai marosi, dalla pioggia, dalla grandine. La notte e la tempesta cessano insieme, ed appare la terra: un'isola. Il mare anzi gli si fa subitamente amico e, dopo aver ruzzato con il suo corpo di legno, una brusca mano d'onda lo coglie e «prepotente ed impetuosa» lo scaglia sulla riva. Ora che Pinocchio ha superato la prova, torna il sole: gli «assassini» del cielo sono stati messi in fuga. Pinocchio si asciuga i panni - ricordiamo che dallo scoglio aveva fatto cenni a Geppetto col «moccichino» e il berretto. È ancora vestito di carta a fiori? La ciabatta con cui ha inaffiato le quattro monete nel campo dei miracoli era quella scarpetta di corteccia che Geppetto gli aveva confezionato alla partenza per il primo giorno di scuola? Pinocchio è naturalmente assistito da una sorta di alea, una affascinante imprecisione che si mescola con un calcolo vitale minuto, una contabilità fatata.

Pinocchio si guarda attorno, cerca sul mare «una piccola barchetta con un omino dentro», ma sul mare scorge solo lontane vele che, chiuse ancora nella diminutiva magia della vecchina, sono minuscole come mosche. Pinocchio con la sua consueta cognizione magica sa di essere giunto in un'isola; e, curioso delle proprie avventure, si domanda chi la abiti, se sia terra benevola o assassina con «i ragazzi». Nelle parole di Pinocchio v'è un'ombra di buon umore. Quella solitudine spaventa il burattino solitario, ma non lo dissuade dal cercare riparo. Inoltre, la fame, gran sorgente dinamica di Pinocchio, si avvicina. Con la rispettosa familiarità con cui accosta la dignità garbata e benigna, Pinocchio si rivolge ad un grosso Delfino, un vagabondo solitario, con modi da rentier o da ex funzionario coloniale; insonne, coltamente ozioso, garbato e bene informato e pronto ad offrire un'assistenza pertinente e distaccata; non è un emotivo, e certamente gode, nei suoi ambienti, di una dignità lievemente scostante. Dà a Pinocchio le indicazioni necessarie per raggiungere un paese dove, come dice Pinocchio, «si possa mangiare, senza pericolo di essere mangiati». L'indicazione è precisa e deprecatoria: un viottolo a mancina lo porterà a destinazione. Pinocchio, consapevole che il Delfino è creatura di vasta e variata cognizione del mondo, lo interroga, non avesse per caso incontrato quella «piccola barchettina» con il suo «babbo». Alla domanda, chi mai sia codesto babbo, Pinocchio risponde con un identikit emotivo, che tuttavia non disturba il Delfino, sia che egli abbia fede nella bontà di quel «babbo» - «il babbo più buono del mondo» - o che apprezzi la volontaria degradazione del burattino - «il figliolo più cattivo che si possa dare». Comunque, la sorte di Geppetto gli interessa moderatamente: non è un sentimentale, è soprattutto un Delfino di garbo. Più di Geppetto, che è «babbo» e «piccolo» e va in giro in «barchetta» egli sembra interessato al «terribile Pescecane». Il Delfino ha l'aria di essere un lento e meticoloso

lettore di giornali, e non v'è dubbio che il Pescecane faccia notizia, oltre ad avere un guerresco decoro che tiene a bada il tremulo «babbo». Il Pescecane eccita il Delfino, forse perché sono destinati a frequentare i medesimi ambienti. Con un subitaneo sussulto di iperbole, lo descrive «più grosso di un casamento di cinque piani», e tale è la sua «boccaccia» che ci entrerebbe tutt'un treno «con la macchina accesa». E in quel particolare della «macchina accesa», traspare una sorta di entusiasmo improprio, chiassoso, come accade a chi resti avvolto nella propria fantasia, eccitato dalla propria invenzione. Quel treno che entra nel Pescecane fa pensare che il casamento di carne sia pensato come abitabile, e che sia idoneo ad ospitare viaggiatori e a parcheggiare mezzi di trasporto.

La descrizione spaventa Pinocchio, specie quell'immagine del treno che sa per lui di fuoco distruttore. C'è da chiedersi che mai sapessero del treno il Delfino o Pinocchio: il Delfino ne avrà sentito parlare tra gente di mondo, forse lo avrà intravisto dal mare; e quanto a Pinocchio, può darsi che attinga le sue cognizioni a quel suo deposito originario; a meno che Acchiappacitrulli, unico luogo tecnologicamente progredito che egli abbia mai visto, non fosse già arrivata al prestigio di nodo ferroviario. Tuttavia Pinocchio non ha avuto né avrà mai rapporti con il «treno»; è una pura iperbole, una immagine di spavento, e il suo scopo non è di trasportare persone, ma atterrire burattini di estrazione campagnola. Il treno è fatto di paura, movimento e fuoco.

Pinocchio si avvia al villaggio, «Il paese delle Api industriose»; e subito nota che le strade «formicolano» di gente, e che è gente che lavora, niente oziosi e vagabondi. Non è pittoresco, è brusco ed efficiente. Niente carrozze, niente imperatori, battaglie vinte e fuochi artificiali. È il contrario di Acchiappacitrulli. «Questo paese non è fatto per me» conclude il burattino. Ma ha fame. E decide di chiedere l'elemosina, come in quella primissima notte della sua esistenza, quando corse, in una notte di tempesta, al paesino assonnato e sgarbato. Secondo l'insegnamento di Geppetto, l'elemosina hanno «diritto» di chiederla vecchi e infermi. Proposizione ambigua. Può voler dire che l'elemosina è conquista da faticare, ozioso privilegio di moribondi; o che una vita di lavoro e logorata salute è coronata dal diritto conclusivo di chiedere l'elemosina. Ma Pinocchio vuole l'elemosina proprio per non lavorare: solo per mangiare e fare il vagabondo. In quel paese, invece, è impossibile chiedere l'elemosina senza sentirsi offrire in cambio un lavoro decorosamente pagato. Una situazione disorientante, sleale. Pinocchio non vuol portare carbone per soldi quattro - non è mica un somaro! Cripto-preveggenza. Né porterà calcina per soldi cinque - la calcina è pesante. Si noti che Pinocchio chiede «un soldo», ma all'offerta di quattro o cinque volte tanto, purché lavori, non vuol saperne. Finirà sedotto quando non «soldi» chiederà, ma una sorsata d'acqua dalla brocca di una «buona donnina». E costei definitivamente lo irretisce offrendogli né quattro né cinque soldi, ma un «bel» pezzo di pane, e poi un «bel» piatto di cavolfiore, e infine lo sconfigge promettendogli un «bel» «confetto ripieno di rosolio». Pinocchio ha un'idea favolosa ed anonima del denaro, ma non resiste al significato terrestre ed umano, alla goliardia e dunque alla moralità del cibo.

La «buona donnina» apparecchia una «piccola tavola»: dove l'aggettivo rimanda alla casina, alla bara, alla lapide, alla barca di Geppetto; tutto ciò che ci appartiene psicologicamente, in modo specifico, è «piccolo»; ed essendo piccolo è instabile ed effimero. A quella «piccola tavola», Pinocchio non mangia, diluvia. Il suo stomaco è vuoto come «un quartiere rimasto

vuoto e disabitato da cinque mesi»: dove si noterà questa possibilità del vuoto di ingigantirsi per trascorrere del tempo - il «disabitato» sa crescere. In verità non abbiamo mai visto Pinocchio mangiare in modo felice e ricco; o una fame brutta - spuntino di vecce, le tre pere, questa colazione dalla «buona non donnina» - o fame apprensiva - il cantuccio di pane pensosamente masticato al Gambero rosso - o frustrata - l'uva invano perseguita, l'irrisione dell'uovo col pulcino. Tuttavia questo «diluviato» cibo è il primo che plachi la fame, che non sappia di miseria imminente, che gli consenta di «vedere». Ed egli vede: la donnina ridente, la voce... gli occhi... infine i capelli turchini. E Pinocchio piange, e si getta in ginocchio, e scongiura - «ditemi che siete voi, proprio voi!» - «quella donnina misteriosa».

La «buona donnina» si schermisce, poi accetta la propria rivelazione. Il suo comportamento non è nuovo: come la Bambina si sottraeva a Pinocchio dichiarandosi «morta», così ora dà a Pinocchio i segni di riconoscimento, ma non se stessa. Ogni volta, la Fata deve essere scoperta. Ogni volta, Pinocchio deve salvarla sull'orlo del nulla. Abbiamo incontrato questo essere misterioso, potente e fragile, come Bambina morta, come Signora degli animali, come Sorellina morta di dolore, la ritroviamo cresciuta e capace di assumersi il titolo di «mamma». La Fata, dunque, non ha forma, cede alle tentazioni del nulla, «cerea» attraversa un percorso di morte per riapparire, se ritrovata, in luogo e guisa diversi. Resiste solo, di morte in vita, la grande, emblematica massa di capelli turchini. La Fata è cresciuta grazie ad un «segreto», che non può rivelare, giacché è la sua capacità di morire. Anche Pinocchio vorrebbe crescere, ma è un burattino, e la sua sorte dovrebbe essere vita e morte da burattino. In ogni momento, la sua bara sarebbe «piccola». Pinocchio e la Fata si affrontano ai due lati dell'umano: entrambi mancano, dai lati opposti, l'umano. Questa posizione intermedia, centrifuga, li lega duramente. E si potrebbe anche supporre che il «segreto» che ha fatto crescere la Fata, facendone in breve, da sorella che era, una mamma, altro non sia che Pinocchio, quel ribelle e amoroso pezzo di legno venutole, in finzione di fratello e di figlio, da una magica selva. Pinocchio è insieme la sua salvezza e la sua pena; per lui la Fata è astuta, feroce, frodolenta e la strega amorosa, ansiosa, atterrita.

Pinocchio dichiara di voler diventare «un uomo». Ma la Fata spiega che questa è cosa da meritare; e gli dà una ricetta che, alla lettera, pare assai riduttiva: scuola, lavoro, ubbidienza e sincerità. Ogni termine è ambiguo: ha una accezione sociale e una accezione magica. La Fata dice: «Tu mi ubbidirai e farai sempre quello che ti dirò io». Apparentemente, è la frase più vessatoria e coattiva dell'intero percorso. Ma potrebbe essere altro: una frase di sgomento, giacché sul rapporto con Pinocchio essa gioca la propria irrealistica realtà. La Fata deve essere ubbidita, ma non può ottenere altra obbedienza che sia quella amorosa. Pinocchio deve accettare l'irrealtà della Fata per diventare reale. Vi è un'altra interpretazione, e forse le include tutte: a chi deve ubbidire Pinocchio? Ad una sorella, una madre, una Fata, una Bambina, una duplice morta, duplice riviva.

In verità nella precipitosa accettazione di Pinocchio non v'è nessuna degradazione. Dopo aver sperimentato la vergogna irreparabile della storia, ora sperimenta la vergogna liberatrice, la vergogna cui sempre ritorna e donde sempre fugge, di essere oggetto e soggetto d'amore, di essere, come tale, in condizione di vivere e interpretare non solo il proprio, ma altrui destini.

Questo è il capitolo del rovesciamento del lutto; ritrovata viva la Fata, anche la morte di Geppetto diventa improbabile; il mare in tempesta diventa un luogo in cui Geppetto è nascosto. Alla domanda, dove sia Geppetto, la Fata risponde «Non lo so», ma alla domanda, se lo rivedrà, risponde «Credo di sì; anzi ne sono sicura». Nessuna di queste risposte è coerente con le altre; ma la Fata deve continuamente nascondere e svelare,

se stessa come gli altri.

Per quel continuo rovesciamento delle parti, che trasforma e deforma tutti i gesti della Fata, essa dichiara di essere stata commossa dal pianto di Pinocchio sulla sua tomba, e di averlo «perdonato»; dove l'atrocità del discorso nasconde due punti di vista: da un lato, l'allucinazione infantile di Pinocchio, che produce mostri e patisce efferate sofferenze; dall'altra, la paura e l'impotenza della Fata che deve un'altra volta seviziare Pinocchio e ritornare Strega, per cessare di essere morta.

Apprezziamo una fugace riapparizione del «pezzo di legno» quando, al suggerimento di «andare a scuola» e «scegliersi un'arte o mestiere», il burattino diventa serio, brontola, mugola, rilutta. Di nuovo la Fata, come già fece il suo amico Grillo parlante, gli parla del «carcere» e dello «spedale». E riappare quella misteriosa collaborazione dei due non umani: giacché Pinocchio già conosce la prigionia, e dello «spedale» si parlerà nel futuro, quel futuro che la Fata e Pinocchio debbono percorrere, in universi paralleli e intoccabili. «La vita del burattino m'è venuta a noia, e voglio diventare un ragazzo a tutti i costi». E la Fata: «dipende da te». I discorsi della morte e della trasformazione, del suicidio e della nascita sono sempre inestricabilmente mescolati.

Il capitolo inizia con il documento di un trionfo della Fata: Pinocchio va «alla scuola comunale». È un Pinocchio dignitoso, serio, quello che ora vediamo. Come burattino, è «ridicolo»: dunque i ragazzi lo sentono diverso. Lo maneggiano come fosse essenzialmente un oggetto, non capiscono la dura e fantastica vitalità di quel legno. Vogliono fargli con l'inchiostro due baffi sotto il naso, e «legargli dei fili ai piedi ed alle mani, per farlo ballare». Eredi degli spettatori della «compagnia drammatico vegetale», i «ragazzi» vedono in Pinocchio la vocazione al gioco, alla recita, il viver teatrale, secondo copione. Più vessatori di qualunque adulto, i «ragazzi» non tollerano che il giocattolo si rifiuti di divertire, né capiscono come un burattino abbia moto e sensi propri. Comunque, l'estraneità di Pinocchio diventa tanto più evidente quanto più è collocata in quel che dovrebbe essergli contermine, connaturale. Pinocchio deve difendersi: deve usare del suo legno come arma, dare un calcio ed una gomitata. Basta quella pedagogica violenza per acquistargli stima e simpatia tra i ragazzi della scuola. In lui hanno riconosciuto la brutalità indifesa dell'infanzia; un burattino senza fili è ridicolo ma temibile.

Per la prima volta, intravediamo un Pinocchio «attento, studioso, intelligente»; studia e si fa onore, e dunque non c'è niente da raccontare. Ma non è, il suo, legno da sostare nell'ombra della buona condotta. Emenda la sua virtù con frequentazioni dubbie: monelli e compagnacci. Il maestro, Grillo parlante antropomorfo, lo ammonisce; la Fata si prova in profezie: quelle frequentazioni gli tireranno «addosso qualche grossa disgrazia». Sappiamo in qual modo si comporti Pinocchio di fronte ad un monito: la prospettiva della disubbidienza lo tenta. Forse la Fata offrendogli ambiguamente una «disgrazia» vuole sfidarlo.

Come al momento di andare a scuola, o di andare incontro a Geppetto, Pinocchio finirà per disubbidire: troppe cose terribili e stupende accadono nella disubbidienza, Pinocchio non sa disubbidire alla disubbidienza. I «soliti compagni» gli dicono che alla spiaggia è arrivato il grande Pescecane. Non vuole venirlo a vedere? Pinocchio riscopre la sua duplice natura. Il Pescecane gli riporta alla mente Geppetto: «Che sia quel medesimo Pescecane di quando affogò il mio povero babbo?». Si noti che ora Geppetto è dato per affogato, mentre poco prima («Dove sarà il mio povero babbo?») l'aveva collocato mentalmente in un mare come dimora, e la stessa Fata aveva promesso che l'avrebbe rivisto: «Credo di sì: anzi ne sono sicura». Davanti alla morte, Pinocchio è sempre impreciso, è una condizione che paventa ma ignora, anzi manipola nella fantasia. Pare anche di intravedere il senso di quelle miste risposte della Fata, che conosce il paradosso fatale di Pinocchio: ella sospetta che solo una «disubbidienza» e dunque una «disgrazia» potranno realizzare la prima profezia, inestricabilmente mescolata alla seconda, e questa a sua volta divisa nella sua duplice qualità di «disgrazia» e di «grazia perigliosa» o «negativa». Pinocchio ha scrupoli: lo studio, il maestro, la mamma; «le mamme non sanno mai nulla», ribattono i ragazzini «umani». E Pinocchio vuole ignorare che, in realtà, non ha una mamma, ma un mostro amoroso e sapiente.

Pinocchio andrà a vedere il Pescecane: andrà per amore del padre e per amore della disubbidienza; di nuovo la contraddizione lo salva. Eccolo in corsa, con «le ali ai piedi». Il pellegrinaggio è già diventato gioco, e il gioco, all'insaputa di Pinocchio, è ormai fuga.

Il Pescecane non c'è; alla luce di quel che segue, dovremmo dire che il Pescecane c'è sotto forma di assenza. I compagni hanno fatto a Pinocchio «una brutta celia», per fargli perdere la scuola. I «compagnacci» hanno per Pinocchio un affetto ambivalente: prima lo avevano deriso, poi la sua gagliarda difesa gli aveva guadagnato la loro stima; avevano supposto che quella sua efficienza combattiva s'accompagnasse ad una ideologia da monello; non s'aspettavano un burattino «così preciso e così diligente». Il burattino li umilia, offende il loro «amor proprio». Perché non «prende a noia» scuola, maestro e lezioni? È una proposta ed una provocazione: Pinocchio respinge insinuazioni e minacce, e quando la vigliaccheria della schiacciante maggioranza non esita a contare le proprie forze, «tu sei solo e noi siamo sette», Pinocchio nell'unica citazione dogmatica risponde: «Sette come i peccati mortali». Non è una battuta «per bene»: Pinocchio li nomina «peccati», il loro «amor proprio», il decoro sociale rende ripugnante la loro minuscola asocialità. I sette aggrediscono Pinocchio, lo attaccano, ma non riescono ad aggredirlo «comminus», a venire alle mani, lo colpiscono «eminus», da lontano, con giavellotti di libri di scuola. Quei libri finiscono in mare, e pesci affamati e curiosi li assaggiano e risputano: è da presumere che li trovino insipidi e indigesti, in qualche modo accordando attenuanti ai «compagnacci». Dal mare vien fuori anche un grosso Granchio, che grida i suoi moniti – che includono la parola «disgrazia» – «con una vociaccia di trombone infreddato». Il Granchio ripete il ruolo del Grillo parlante, ed è ovvio che il suo ingresso, per quanto breve, nella storia ne modifica le dimensioni. Pinocchio si sta ormai godendo la zuffa e lo zittisce – ma Pinocchio è anche l'unico che sa parlare con gli animali e ne intende il linguaggio. Con quel «Chetati, Granchio dell'uggia!» che rammenta il «Bada, Grillaccio del malaugurio!» Pinocchio comincia ad uscire dalla vicenda della «scuola comunale». Si noti che il burattino ha scatenato la zuffa che lo restituirà alla sua natura di «birba», per difendere la propria decisione di essere «un bravo ragazzo» e di «continuare a studiare». Se Pinocchio avesse agito da «discolo», sarebbe rimasto «un bravo ragazzo»; la sua frenetica volontà di redimersi lo fa piombare nei bassifondi: in breve lo vedremo in mezzo ai carabinieri. Un libro scagliato da un monello colpisce un compagno alla tempia: cade esanime, forse morto. Pinocchio è innocente, e l'unico che resta accanto al «morticino» – un'altra «piccola bara»? –, mentre gli altri sei peccati fuggono. Il «morticino» ha nome Eugenio, e vien fatto di supporre che a questi spettasse la superbia; non manca di stile e di una decidua eleganza. Un innocente che cerca di aiutare un ferito è un tipico indizio, capace di materializzare due carabinieri; Pinocchio ha a che fare con la giustizia solo quando è innocente e vittima; in questo, Acchiappacitrulli non differisce dal paese delle Api industrie: sono due esemplari di ordine sociale.

I carabinieri autorevolmente affidano il ferito a taciturni pescatori, e arrestano Pinocchio; si mettono in strada per «quella viottola che conduceva al paese». Questa esplicita indicazione ci dice che quella spiaggia era la stessa sulla quale Pinocchio era naufragato qualche tempo

prima; la «viottola» gli era stata indicata dal Delfino. Seguendo quella strada Pinocchio era giunto al paese delle Api Industriosi, ed aveva incontrato la donnina. Siamo dunque certi che Pinocchio è sempre vissuto nella città operosa, e vi si è acclimatato. Ma i «compagnacci» rissosi mal si accordano con la virtù di quella città; i «peccati mortali» potrebbero, dopo tutto, essere la teppa dell'istinto, del corporeo, in una città sinistramente per bene, ma la severità frettolosa dei carabinieri non fa pensare ad un luogo pacato e felice. La città delle Api Operose non è luogo beato, e certamente non è la città di Pinocchio.

Nel momento della crisi, Pinocchio svela la sua costante ambivalenza affettiva: egli teme la sua buona mamma; accanto ad Eugenio aveva pianto «Con che coraggio potrò presentarmi alla mia buona mamma?... Dove fuggirò?... Dove anderò a nascondermi?». Accusa ancora se stesso, «caparbiaccio», e conclude «da che sono al mondo, non ho mai avuto un quarto d'ora di bene», come, legato al canile di Melampo, aveva constatato: «la fortuna mi perseguita sempre». Ora, al pensiero di passare davanti alle finestre della Fata «in mezzo ai carabinieri», questo simbolo del disdoro sociale, «avrebbe preferito piuttosto di morire».

Ma il destino gli parla per allusioni; in primo luogo gli manda addosso un «vento strapazzone» che gli strappa il cappello di testa. Un ventaccio di quel genere Pinocchio lo conosceva da tempo: l'aveva sferzato e inseguito «in una nottataccia d'inverno» durante la quale aveva imparato a correre «come un cane da caccia». Un vento di tramontana «soffiando e mugghiando con rabbia» lo aveva sbatacchiato appeso alla quercia. Ora, quel cappello che vola è un suggerimento. La «birba» si rivolge ai carabinieri, e si ritrova sulle labbra l'astuta unzione con cui, fuori dalla città di Acchiappacitrulli, si era rivolto al Serpente: «Si contentano... che vada a riprendermi il mio berretto?».

Psicologicamente e prospetticamente, potremmo collocare qui la frase detta appunto a quel Serpente: «Si contenta dunque che io seguiti per la mia strada?». Pinocchio non ha più paura dei carabinieri; non tenta di spiegare; li inganna, li blandisce, si fa piccolo sciocco perché è un «eroe» ed è furbo. Lasciato libero, riprende il suo cappello e, come un cane, lo stringe fra i denti, e fugge, questa volta non come un cane levriero, ma come una «palla di fucile»; i carabinieri del paese delle Api Industriosi gli lanciano alle spalle un mastino. E comincia, tra l'empia curiosità della folla, un «palio feroce»; ma un gran polverone avvolge il burattino in fuga e il mastino all'inseguimento. È una «dissolvenza».

Inseguito dal sicario mastino Alidoro, ormai sfiorato dalla «vampa calda» delle «fiatate» della «bestiaccia», Pinocchio raggiunge la spiaggia; con un «bellissimo» salto, degno di un «ranocchio», va a cascare in acqua. Sappiamo che Pinocchio «essendo tutto di legno, galleggiava facilmente e notava come un pesce». Dunque l'acqua gli è amica, e con quel gran salto Pinocchio conferma la fase equorea della sua avventurosa esistenza. Dal momento in cui il Colombo l'aveva deposto sulla spiaggia da cui era salpato in disperata spedizione Geppetto, avvertiamo un continuato rombo di tempesta. Dalla frequentazione col mare Pinocchio trae una nuova vocazione metamorfica, e il mare gli offre una nuova rete di insidie allegoriche e «disgrazie» illuminanti. Fino all'atterraggio su quella drammatica spiaggia, il mare aveva fatto un'unica apparizione nella storia del burattino; il Teatro dei Burattini di Mangiafoco si trova «in un piccolo paesetto fabbricato sulla spiaggia del mare». Per gran parte della sua storia, Pinocchio ha vissuto una vita selvatica, boscosa, maremmana, ora si prepara una nuova avventura di mare. La novità della collocazione di Pinocchio è annunciata da quella similitudine col «ranocchio», che gli dà un che di anfibio; ricordiamo le molte similitudini animali, cani, capretti, leprotti, ed anche la palla di fucile cui si fa uguale nella sua fuga dai carabinieri; ma questo, se non mi sbaglio, è il primo «ranocchio»; incidentalmente, il «ranocchio» introduce anche il tema del colore verde.

Il nome del cane inseguitore, Alidoro, mi insospettisce; porta seco un che di lezioso che mal conviene ad un feroce mastino. Un «Alidoro» ha qualcosa del maggiordomo, esemplifica una minuta tristizia servile. In queste avventure, il cane ha una funzione singolare, penosa e trista; abbiamo incontrato il can barbone Medoro, cocchiere in livrea, infantile servitore della Fata: un buon cagnetto afasico che assentiva dimenando la coda infilata nella fodera «di raso turchino»; abbiamo conosciuto il torbido e deciduo Melampo, che «teneva balla» alle faine. Pinocchio fa il primo passo degradante verso la condizione umana prendendo il posto di quel cane, anzi facendosi cane, al punto da impararne i latrati. In quella situazione, Pinocchio sceglie l'umano, e la sua impurità, contro l'animale; ma la sceglie in veste di cane, riconoscendo a quest'ultimo una condizione analoga, ma privata della libertà del peccato, dell'impurità del destino. Il cane non è «birba», può essere furbo e sleale, ma non gode della privilegiata disubbidienza in proprio, onta e aureola del burattino.

Pinocchio galleggia e nuota; ma Alidoro, travolto dalla propria corsa, piomba in acqua e annaspa. L'acqua gli è estranea, il nuoto non gli è connaturale. Sta per annegare, e invoca Pinocchio. «Aiutami, Pinocchio mio!». Come animale, conosce il nome del burattino; la sua ostilità nei suoi confronti è pura «obbedienza», un fatto burocratico. Sul punto di annegare, invoca la sua vittima. Non senza perplessità e cautela, Pinocchio salva il persecutore; gesto peritoso, che Pinocchio compie senza generosità, con una punta di sprezzo e molta diffidenza. Rieducato dal salvataggio, Alidoro scopre la devozione personale; sospettiamo per lui un futuro da decoroso cane vagabondo, affamato ma non più «agli ordini di». Con un sussulto

profetico, promette al suo salvatore di ricambiargli il «gran servizio» che gli ha reso.

Pinocchio è di nuovo in mare, e segue la costa dell'isola; e capita tra scogli sui quali si apre una grotta, donde esce un pennacchio di fumo. Pinocchio pensa che, se lì c'è del fuoco, potrà asciugarsi. In quell'istante ha inizio una nuova avventura. Il burattino si accorge di essere sollevato in aria da una rete, e di essere nel mezzo di un brulichio di pesci, in un inferno ittico - «si dibattevano come tant'anime disperate» -; è stato, letteralmente, pescato. Una «pesca miracolosa», ma il miracolo è infernale. Il pescatore è un uomo verde: nei capelli, nella pelle, nella barba, negli occhi, mescola il verde delle alghe e il verde dei rettili; pare «un grosso ramarro ritto sui piedi di dietro». E un essere che si nutre del mare, è fatto di materiale marino, un tristo nettuno, un «berlicche» negativo.

Ha un rapporto speculare con la Fata dai capelli turchini, colei che ha sfamato Pinocchio per la prima volta, giacché costui, il verde, di Pinocchio tenterà di nutrirsi. Il pescatore, magico ramarro, è partecipe di una omicida devozione; quando scopre quella rete brulicante, ringrazia la «Provvidenza benedetta». Se l'uomo verde fa parte di un ordine provvidenziale, la sua collocazione non può che essere infernale. Lo confermano i connotati della grotta, «buia e affumicata» con in mezzo «una gran padella d'olio» di grave tanfo, luogo di finale tortura per quelle marine «anime disperate»; alla padella si aggiunge una «conca senz'acqua», che fa da rudimentale tribunale al suo diabolico giudizio; e v'è anche un «vassoiaccio di legno pieno di farina» che forse vuole una breve meditazione. Le «anime disperate» vengono tolte dalla rete, messe per generi - naselli, muggini, sogliole... - nella conca, e passate poi nella farina di quel «vassoiaccio»: cosa impura e vile, lo dice il nome. Ma quella farina bianca è singolare. Essa è bianca, ma si tratta di un biancore negativo. È pane, ma pane che non ti ciba, ma fa di te cibo; un fittizio vestito da stendere sui corpi degli esseri disperati, un abito angelico che prelude ad una danza infernale nell'olio bollente; può essere empia, quella farina candida, come la Provvidenza malbenedetta dal pescatore; ironicamente pedagogica, memoria dell'originario candore dell'anima, del quale i naselli si sono fatti trista guaina per ardere.

Concluso il giudizio che classifica i pesci secondo la loro vocazione a farsi cibo sul fuoco - «buoni, squisiti, deliziosi, prelibati, carini» - il pescatore si imbatte in Pinocchio, ultimo nella rete. Questo pescatore di vocazione classificatoria è perplesso. Alla fine, suppone che si tratti di un «granchio di mare». Pinocchio se ne adonta, e ribatte «io sono un burattino». Il pescatore, specializzato in pesci, ne conclude che sarà un «pesce burattino». Un pesce «nuovo», «raro»; Pinocchio diventa una ghiottoneria. Sa «parlare e ragionare»: bene, gli lascerà la scelta della cottura: «fritto in padella», oppure «cotto nel tegame con la salsa di pomodoro»? Pinocchio vorrebbe «tornare a casa» - ma il pescatore verde è un buongustaio. Non rinuncia ad un pesce «così raro» - «Lascia fare a me» gli dice con diabolica benevolenza «ti friggerò in padella assieme a tutti gli altri pesci, e te ne troverai contento!». E con una dignità universale riassume la legge della socialità infernale: «L'esser fritto in compagnia è sempre una consolazione». Quella collettiva danza nell'olio pare non priva di qualche festosità, forse il cibo è anche in grado di gustare se stesso.

Pinocchio si divincola, il pescatore lo lega con una «bella buccia di giunco»; forse il pescatore non è nuovo a queste inutili ribellioni, e tiene allo scopo legami di giunco, certo cavati da qualche tratto di spiaggia

impaludata. Di nuovo la morte è addosso a Pinocchio, ed è come sempre morte feroce, «brutta». Avvolto nella farina, Pinocchio pare «diventato un burattino di gesso». Ora, i burattini di gesso esistevano, ma nella gerarchia burattinesca erano assolutamente imparagonabili, infimi a petto dei burattini di legno; fatti di cosa non viva, non vivi essi stessi, mai. Prima di essere gettato nell'olio bollente, Pinocchio subisce dunque una degradazione simbolica. Tutti i riti - cattura, stima, classificazione, apprezzamento, destinazione, preparazione, degradazione - sono compiuti. Pinocchio è pronto per la fine orribile.

Pinocchio è sul punto di essere trattato come pesce, e gettato, «fagotto infarinato, a «ballare» nell'olio bollente. Ma il destino ora invia, ignaro, a salvarlo, quello stesso Alidoro mastino che l'aveva inseguito invano e che l'inseguito aveva, non senza diffidenza, salvato dalla morte per acqua. Il cane ha solo fame, e chiede, nella sua lingua, un boccone di frittura. Il pescatore verde non parla né intende la lingua canina; dunque, rispetto a Pinocchio, ha più dell'umano, o piuttosto la sua mansione infernale lo rende un «mostro», una deformità di uomo, angelo indemoniato. Ma Pinocchio capisce e riconosce Alidoro, e lo invoca con un gusto burattinesco per il gioco di parole, che rammenta il volatile rebus del Colombo e del Nuovo Mondo. «Se non mi salvi, son fritto!».

Alidoro, che durante l'inseguimento non è riuscito ad afferrare Pinocchio deve ora «abboccarlo» e portarlo in salvo. Lo stesso gesto che avrebbe segnato la cattura di Pinocchio ne segna ora, capovolto, la sua liberazione. Ciò che è stato negato alla violenza del mastino, viene concesso, mutato il segno, alla sua devozione. Alidoro ha imparato a deludere sia la propria fame che la propria vocazione alla cattura.

Il pescatore fa un tentativo di inseguimento; ma lo ferma un «nodo di tosse» che rammenta quel Serpente anch'esso «verde» cui per il troppo ridere, «si strappò una vena sul petto». Sul piano strettamente sanitario, la tosse del pescatore verde non è dissimile dalla «voce di trombone infreddato» del Granchio testimone della zuffa infantile, e tutto ciò, confermato poi dai malanni del Pescecane, dà l'impressione che quest'isola, questa spiaggia, siano luoghi malsani; e che le Api Industriosse siano una ingegnosa ma inattendibile allucinazione, a coprire l'eterno archetipo di Acchiappacitrulli. Sobrio il congedo tra Pinocchio e Alidoro; il burattino ancora trema di paura, ma Alidoro ride; e quella risata canina dà sospetto, non sia stato questo Alidoro mandato dalla Fata, punitore e salvatore insieme; Alidoro si accomiata con una forte stretta di mano, «in segno di grande amicizia»; poi riprende una sua misteriosa «strada di casa», che non può indicare la caserma; e se non sarà un'instabile e magica casa, qual è la casa della Fata, sarà una casipola canina, acquattata, nel paese delle Api Industriosse, in qualche quartiere dei Cani liberati.

Pinocchio raggiunge una capanna, che è la stessa in cui venne accolto il ferito e ora, apprendiamo, guarito Eugenio. Con un vecchietto che si scalda al sole Pinocchio ha un breve colloquio, durante il quale, rispondendo alle numerose e inframmettenti domande del vecchietto in istato di tiepida insolazione, Pinocchio mente ripetutamente. La prima volta quando difende il non riconosciuto se stesso come un «gran buon figliolo». Ed ecco che gli si allunga il naso; per cui deve smentirsi e definire quel presente assente come «un ragazzaccio, un disubbidiente e uno svogliato». E il naso gli si raccorcchia. Ma quando mente nuovamente, spiegando il suo bizzarro candore e la sua nudità con storie di muri imbiancati di fresco e di ladri, il naso non gli si allunga. Incidentalmente, questo accenno ai ladri viene accolto senza alcuna perplessità, o manifestazione di simpatia, da parte del vecchietto: il che conferma l'impressione che quell'isola virtuosa fosse un

covo di malfattori, di mostri, di carabinieri, di mastini, di maestri elementari e di cattivi scolari. Ma torniamo alle bugie. La Fata aveva enunciato una teoria generale delle bugie: «vi sono le bugie che hanno le gambe corte, e le bugie che hanno il naso lungo». Abbiamo visto che quando Pinocchio, cauto, mente sulle monete d'oro, o coonestà di sé una immagine moralmente e socialmente impeccabile, il naso gli si allunga, ma quando afferma di essersi strofinato al muro o di essere stato derubato, non pare accada nulla; il naso non s'allunga; chissà non siano bugie con le gambe corte. Per ora è un'ipotesi.

Pinocchio indossa un sacchetto di lupini sforbiciato per braccia e gambe e riprende la strada; certo il solito «viottolo». Quando arriva sotto casa, è notte e piove «a catinelle»; una di quelle consuete notti tenebricose di Pinocchio, di vento e pioggia. Egli ha paura della Fata, della quale conosce i connotati di Strega, e che solo l'amore di Pinocchio conserva nell'instabile, nebbioso mondo delle Madri Positive.

Davanti alla porta della casa Pinocchio esita; infine dà di battente sulla porta. Prima di proseguire, guardiamo brevemente questa casa: sappiamo che Pinocchio non è buon osservatore, forse troveremo qualcosa da annotare. La generica ma certamente modesta casa della «donnina misteriosa», la casa in cui Pinocchio aveva mangiato il cavolfiore condito davanti ad «una piccola tavola apparecchiata», è ora una casa «di quattro piani». La donnina, che portava a casa da sé due brocche d'acqua, ha ora una servitù animale, una Lumaca; e, tornata ai suoi modi regali, dorme «e non vuole essere svegliata». Davanti alla casa, alla Lumaca, questo animale cereo, Pinocchio rivive una scena che ha già sperimentato. In un modo fiabesco e disperante, gli è conteso l'ingresso. Questa volta non gli dice di no, la lenta Lumaca, ma tutta la notte trascorre nell'attesa, e Pinocchio si ribella e vuol dar di picchio col battente, ma il battente si fa anguilla, e Pinocchio disperatamente calcia la porta, così irosamente da penetrarvi col piede, da non poterlo più cavar fuori. Pinocchio ha un complesso rapporto con il legno; egli scalcia contro la propria natura, e in quella resta catturato. Affonda nel legno, ma il legno è Geppetto. La Lumaca ne ride, come Alidoro aveva riso, confermando Pinocchio personaggio tragico di una burla. La Lumaca dice una frase misteriosa ed ovvia: «costì ci vuole un legnaiuolo», completando l'evocazione dell'immagine di Geppetto, della dura paternità del legno. Evocazione perfezionata da una allusiva villania della Lumaca: «Divertiti a contare le formiche», che ripete l'insolente risposta a Geppetto di maestro Ciliegia, steso sul pavimento dal riso del «pezzo di legno da catasta».

Pinocchio ha fame; e la Stregofata gli fa mandare, su un regale «vassoio d'argento», un finto pranzo con pollastro di cartone. Veramente, per due volte la Lumaca aveva detto che la Fata dormiva e non voleva essere svegliata: e tuttavia, quando gli offre quella «cattiva» colazione, la Lumaca precisa: «Ecco la colazione che vi manda la Fata». Di quale sonno si tratta? Il sonno della Fata è parente della morte della Bambina? La Fata è stata nuovamente stregata - come suggerisce la lenta tortura della Lumaca? È per la Fata morire o dormire un modo di cadere in preda alla propria immagine, larva o sogno di Strega? Quando la Fata è morta o dorme, la casa diventa inaccessibile, una casa allucinatoria, da cui fugge anche l'anguilla del battente. Quel contraffatto cibo fa pensare alla Bambina di cera affacciata alla finestra apertasi da sé; il primo gesto uscendo dalla morte è gesto di sevizia; e toccherà a Pinocchio salvare se stesso e la Fata, una prima volta con la morte, ora perdendo i sensi, sotto le torture della

madre Strega. Come la prima volta, quella «morte» restituisce a vita la Fata.

Prima di procedere, vorrei esaminare quel «vassoio d'argento» con la sua bizzarra, recitata e mortuaria colazione. Le albicocche di alabastro sanno di luogo lussuoso, costoso, ambizioso; il pollo di cartone è cattività «moderna» come il fucile del padrone di Melampo, e il treno immaginario che entrava nella bocca del Pescecane; infine il pane di gesso. Tra questo capitolo e il precedente, c'è una protratta inversione dei ruoli a proposito del bianco e del cibo. Pinocchio era stato infarinato per esser buttato nell'olio; e, così infarinato, «pareva diventato un burattino di gesso». Ora abbiamo un pane di gesso; nella punizione speculare che Pinocchio subisce, il pane, che doveva essere fatto di farina, diventa uno scherno di gesso, così come la mite e nutritiva farina aveva degradato il burattino e lo aveva preparato a diventar cibo. Gesso e farina, due candori opposti, si trasformano in guise maligne e maliziose, giocano attorno a Pinocchio come «cibo affamato», come «burattino di gesso», come «fagotto infarinato».

Durante lo svenimento, Pinocchio viene portato su di un sofà, dunque qualcuno - un ignoto Geppetto - lo ha schiodato dalla porta. La Fata lo perdona; Pinocchio è riconoscente. Il seviziatore si consegna al seviziatore con devozione e intelligenza non umana.

Pinocchio riprende a studiare, si fa onore, è il più bravo; come sempre, gli eventi cessano di accadere. Fatti brillantemente gli esami «delle vacanze», la Fata «tutta contenta» gli preannuncia la trasformazione imminente - «domani» - in un «ragazzo perbene». Pinocchio vuole che l'evento sia celebrato con una «gran colazione» per tutti gli amici e compagni. Sembra l'invito ad un pubblico suicidio. La Fata fa preparare «duecento tazze di caffè e latte e quattrocento panini imburrati di sopra e di sotto» - un trionfo di nero e bianco. Ma Pinocchio è ancora un burattino, e «nella vita dei burattini c'è sempre un ma».

Si sarà notato, nel capitolo di cui s'è ora discusso, che ogni qual volta Pinocchio diventa «ubbidiente», studia e si fa onore, non accade più nulla. La stessa assenza di eventi si era avuta quando Pinocchio, dopo aver nuovamente incontrato la Fata, aveva finalmente cominciato ad andare a scuola. Dunque, l'ubbidienza, la saggezza di Pinocchio sono incompatibili con la sua storia, le sue avventure. In termini letterari, la storia è sempre «storia di una disubbidienza»; presuppone un errore, una diserzione dalla norma, una condizione patologica. Quanto più si estende, sottraendosi alla saggezza del vocabolario, tanto più il linguaggio assume come proprie le dimensioni della malattia. Non v'è piaga, angoscia, inesistenza, nulla patito nell'essere che non si faccia parola; per sfiorare i significati sempre più periferici occorre viaggiare, percorrere spazi, pellegrinare, fuggire; occorre perdersi, smarrire il nome, dissociarsi dalla socievolezza. Ogni qual volta le parole, coagulate in racconto, si fermano, il racconto da raccontare è andato oltre, e occorre inseguirlo, e trovarlo sempre nel momento in cui è in movimento, in fuga, così dissolto da non sembrare che possa essere né pronunciato né letto.

È un capitolo serale, guidato da una acuta vocazione notturna. È in preparazione una nuova discesa ai sogni e, oltre i sogni, agli incubi. Siamo nelle ore del tardo pomeriggio, come indica il monito della Fata: «ricordati di tornare a casa prima che faccia notte». Per Pinocchio, la notte è l'abitazione degli assassini e delle piogge persecutorie. La Fata ribadisce il suo monito con una frase ambigua, che va dalla sopraffazione alla disperazione, alla profezia. La Fata sa che Pinocchio disubbidirà, che il tempo della trasformazione non è ancora giunto; c'è dunque da chiedersi perché abbia promesso la trasformazione per l'indomani. Essa sa che i moniti eccitano in Pinocchio la smania della fuga. Ma forse sa di più: la proposta trasformazione «dopo gli esami delle vacanze», cioè al livello più distratto e casuale della socialità, è una provocazione. La Fata ora vieta ed indica l'accesso al punto più alto e più fondo, propone la strada impraticabile e necessaria.

Pinocchio va «in giro per la città» a convocare i compagni per la grande colazione. Il termine, raro e profano, di «città» conferma la sensazione di una deliberata sconsecrazione del momento privilegiato e terribile della trasformazione. Il burattino si congeda, con ferme quanto effimere promesse, dalla Fata, «che era per lui una specie di mamma». Curiosa annotazione, che conferma come la Fata non fosse mamma né carnalmente né psicologicamente. In tutto il capitolo, Pinocchio la chiamerà sempre e solo «Fata». Il burattino esce «cantando e ballando»; credo che sia la prima volta che lo sentiamo cantare – che canterà mai? – e quanto al «ballo», per il quale era stato specialmente progettato da Geppetto, l'abbiamo visto capace di tanto solo nella festa con i fratelli burattini, dopo la grazia concessa da Mangiafoco. Ora che, come egli crede, sta per diventare «come gli altri», cioè capace di una nuova fraternità, il suo ballo potrebbe essere un definitivo congedo alla sua fragile pochezza di burattino. Il ballo pare legato nella vita di Pinocchio alla sospensione della solitudine.

Il burattino ha un amico carissimo, e tre volte si reca alla sua casa per cercarlo; non lo trova, né si ha indizio di colloqui di Pinocchio con altre persone. In questa «città» i ragazzi non sembrano avere famiglia; sono una società losca, minuscola, vessata e ribelle. Alla fine il compagno viene rintracciato «sotto il portico di una casa di contadini»; dunque, alla periferia, oltre i sobborghi estremi della «città». L'apparizione del nuovo compagno è drammatica. Ha un nome, Romeo, che allude alla sua vocazione pellegrina; e un soprannome delicato e sinistro: Lucignolo. «Asciutto, secco e allampanato» – quasi un ragazzo con vocazione di burattino – assomiglia al lucignolo «nuovo», dunque cereo e verticale, di un «lumino da notte». Il tema notturno si rischiera di blando lume funereo. Codesto bambino della notte attende «la mezzanotte per partire»; egli vuole andare «lontano lontano lontano». La mezzanotte è ora clandestina e prodigiosa, ed è anche ora idonea ad estremi viaggi, fughe in lontananze assolute, verso paesi non altrimenti accessibili. Lucignolo non pare interessato alla notizia che il burattino diventerà un ragazzo; è la condizione di cui vuole disfarsi. No, non verrà alla grande colazione di

Pinocchio: parte «fra poco». Non ha chiara scienza del tempo, sa solo che «fra poco» cesserà di esser sera, e un altro «fra poco» porterà l'ora simbolica della mezzanotte. Non fugge a caso; va «ad abitare» nel «più bel paese di questo mondo»: il Paese dei Balocchi. Noi conosciamo tre (o forse quattro) paesi: il paese di Barbagianni, la città di Acchiappacitrulli, il paese delle Api Industriosi, e ora scopriamo il Paese dei Balocchi. Ideologicamente, è certamente l'opposto del paese delle Api Industriosi; ma abbiamo visto quanto di menzogna vi fosse in quel nome che copriva un paese di ladri, carabinieri, mastini e mostri verdi.

Se rammentiamo quel poco di storia che si intravede nella fulminea immagine della città di Acchiappacitrulli, potremo sospettare che quelle farfalle senz'ali, quei pavoni scodati, quel pappagallo sconfitto abbiano sperimentato una sorta di Paese dei Balocchi.

Lucignolo lo descrive con euforia catastrofica. È un paese senza maestri, né scuole, né libri, di ininterrotte vacanze. Pinocchio è interessato. Come passano i giorni? «Baloccandosi e divertendosi dalla mattina alla sera». Pinocchio comincia ad essere tentato. Non è questo il programma che aveva dichiarato al Grillo parlante, nelle prime ore della sua vita travagliata? «Fra i mestieri del mondo non ce n'è che uno solo che veramente mi vada a genio... Quello di mangiare, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo». Pinocchio, burattino senza età, ha sempre a disposizione tutti i tempi della sua storia. V'era tuttavia una differenza non lieve tra il programma di Pinocchio e quello che affascina Lucignolo. Pinocchio voleva partire «domani all'alba»: che era partenza impetuosa, liberatrice, per fare «la vita del vagabondo»; Lucignolo si sottrae alla «città» in una mezzanotte sommessa e furtiva, e va ad «abitare» in quel mirabile «lontano». C'era protervia in Pinocchio, c'è un'ombra di disperazione in Lucignolo.

Intanto il sole va sotto e Pinocchio si trova di fronte la promessa fatta alla sua «buona Fata»: deve ritornare prima di notte. Ma la notte comincia ad insidiarlo. Lucignolo, forse spaurito, gli suggerisce di restare. Fra poco «arriverà» il carro che lo porterà con «più di cento ragazzi» «fin dentro i confini» di quel «fortunatissimo paese». Quella parola «carro» assieme a «mezzanotte», ha un suono inquietante. Pinocchio rilutta, cita la Fata: ma è una Fata puramente autorevole. «Ho promesso alla Fata», «La mia buona Fata vuole». «E se la Fata mi grida?». Isolato, angosciosamente filiale, «La Fata starà in pensiero per me». Ormai è notte, come ci dice il grido tetro di Lucignolo: «Ha paura forse che ti mangino i pipistrelli?». Sono apparsi i vampiri bambini. Alla protratta esitazione di Pinocchio, Lucignolo risponde con un addio alla vita socievole: «salutami tanto le scuole ginnasiali... e quelle liceali, se le incontri per strada». Lucignolo abbandona tutto, va ad abitare lontano e per sempre.

Le esitazioni di Pinocchio si sono sommate, sono cresciute tanto da diventare una disubbidienza, e la disubbidienza, fuga. Tutto è avvenuto per caso, tra voglie, curiosità, domande e vagheggiamenti.

«Intanto si era già fatta notte, e notte buia»: il monito della Fata è stato disatteso, Pinocchio è nuovamente solo, è «notte buia». Incontro a Lucignolo si muove, ancora lontano, «un lumicino» e, assieme, si ode «un suono di bubboli e uno squillo di trombetta, così piccolino e soffocato che parve il sibilo di una zanzara». C'è qualcosa di dolcemente lugubre in questa apparizione notturna, un funerale «allegro» per bambini, con suoni minuscoli; e Lucignolo l'accoglie con una cupa certezza, con parole che rimandano alla cerea Bambina: «È il carro che viene a prendermi». Quei

«bubboli» assumono una stridula, miniaturizzata sonorità da monatti. Il carro è giunto, il carro che porta al paese dove non si studia «mai, mai, mai!»: sta per iniziare il funerale da circo.

Il carro, che si era annunziato da lontano con quello stridulo e notturno suono di «bubboli» e un microapocalittico «squillo di trombetta» «soffocato» arriva, o piuttosto appare, in assoluto silenzio, silenzio artefatto, che sa di frode e agguato: «le sue ruote erano fasciate di stoppa e di cenci»; e i «cenci» confermano il senso di angoscioso disfacimento, la destinazione letale di quel carro, tacito collaboratore di una epidemia occulta. Tirano il carro taciturno dodici pariglie di ciuchini, «tutti della medesima grandezza», dunque della stessa età, ma di vario pelame. Bizzarri i loro mantelli: bigi, bianchi, e poi brizzolati, a strisce gialle e turchine. Curiosamente, queste ultime tre definizioni rimandano all'inizio, prima ancora che esistesse un burattino Pinocchio. Brizzolata era la parrucca di maestro Ciliegia, gialla quella di Polendina, e il turchino, magico contrassegno della Fata, aveva fatto la sua prima grottesca apparizione sul naso dello spaventato maestro Ciliegia. Insomma, qualcosa di paterno, e probabilmente anche materno aderisce a quel pelame, come una memoria tramutata in segni araldici; bizzarre anche le calzature di ciuchini non ferrati: «avevano in piedi degli stivaletti da uomo di vacchetta bianca». Che mai coprono quegli stivaletti leziosi? Forse piedi diversi da quelli che per solito hanno i ciuchini? Quei piedi sono ancora capaci di fuga, o sono definitivamente saldati in quella calzatura ironica? In realtà, qui ci troviamo di fronte ad una situazione che non è nuova, e che presto ritroveremo chiara ed angosciata: nessuna frode può essere posta in atto senza che il frodatore ne dia un qualche avviso; si ricordi il primo lungo viaggio del Gatto e della Volpe, il transito per la città di Acchiappacitrulli. Questo avviso è diverso dai moniti del Grillo parlante o del Merlo bianco, o dalle rampogne del Pappagallo al campo dei miracoli; è una sorta di verifica che il frodato, in qualche modo ignaro, collabora, esige la frode.

Guida il carro uno dei grandi personaggi dell'avventura: l'Omino «tenero e untuoso come una palla di burro», che ha un «visino», una «bocchina», una «vocina». Più grasso che lungo, gattesco, è il riassunto delle morbidezze, delle tenerezze, delle complicità, degli agguati, non persuade, accoglie; non alletta, blandisce schermendosi; non sollecita, si lascia sollecitare. Parente del venditore di panni usati che compra l'Abbecedario di Pinocchio, dell'oste malandrino e furbo del Gambero rosso, e di quell'altro oste non visto, cui il padrone di Melampo si propone di dare le faine perché le cucini «a uso lepre dolce e forte», egli è il complice, l'Amico negativo che ci appare al fianco nei momenti decisivi, il Compagno della disperazione socializzata. Quando si rivolge a Lucignolo e poi a Pinocchio, non offre, non invita, fa poche, languiduzze domande, che sembrano dettate da un formulario infernale; la sua tentazione sta, appunto, nella mancanza di tentazione. «Dimmi, mio bel ragazzo...» comincia con Lucignolo: vuol venire anche lui? La risposta affermativa è accolta con apparente perplessità. «Ma ti avverto, carino mio»: il carro è stracolmo. Lucignolo è pronto a sedersi sulle stanghe. «E tu, amor mio...» riprende con Pinocchio e costui rilutta ancora, o crede di farlo, e dice una frase da sempre catastrofica nella sua storia: «Io voglio tornarmene a casa mia».

L'Omino non insiste, non alletta, non suggerisce; tace al tutto, mentre gli altri ragazzi, prima Lucignolo, poi «quattro voci», poi quei più di cento che l'Omino ha raccolto lungo la strada, insistono, incoraggiano, tirano per la manica l'esitante burattino. Tre volte sospira Pinocchio e alla fine accoglie l'invito. L'Omino fa notare che «i posti son tutti pieni», ma per dolcezza e cortesia si dice pronto a farlo sedere a cassetta: certo Pinocchio è la grande cattura della sua caccia. Ma costui non è burattino da farsi sconfiggere in fatto di cortesia: cavalcherà uno dei ciuchini.

Comincia a questo punto un'altra scena che appartiene al rituale della dissuasione: come se il Pappagallo del campo dei miracoli avesse parlato a Pinocchio prima che egli seppellisse le monete d'oro. Il «ciuchino manritto della prima pariglia» che Pinocchio si accinge a cavalcare gli dà una musata e lo butta «a gambe all'aria»; alla seconda prova, con una sgropponata lo butta in mezzo alla strada. Ma Pinocchio non capisce. Nemmeno nota la ferocia con cui ogni volta l'Omino sevizia il ciuco, mutilandolo a morsi di mezz'orecchio, prima il destro e poi il sinistro.

L'Omino commenta, deliberatamente ambiguo: «aveva qualche grillo per il capo». E veramente quel ciuchino è un Grillo tragico, un barbagianni degli inferi. Il carro si muove e procede per la via maestra: vi può essere più lucida allusione all'inferno, di questa strada agevole e intrinsecamente notturna? Pinocchio ode «una voce sommessa» che lo ammonisce. Dove viene? In quel momento sul carro sono svegli solo Pinocchio e l'Omino, che canta la sua morbida e sinistra canzone: «Tutti la notte dormono e io non dormo mai...». Chi ha parlato a Pinocchio? La vocina riprende a parlare al «grullerello»: si prepara per lui una fine disgraziata... «Io lo so per prova...». «Anch'io l'ho creduto una volta» aveva detto il Pappagallo.

Ora il ciuchino piange, e Pinocchio se ne avvede e stupito chiama l'Omino. Come mai quel ciuco piange e parla? Della risposta dell'Omino si può cogliere una frase di schernevole disdegno. Ha imparato qualche parola «in una compagnia di cani ammaestrati». Può essere un torvo gioco, ma lo stesso Omino è un torvo gioco, dunque può essere vero. Cani che parlano? Parlano a imitazione dell'uomo, o perché già uomini ed ora mutati in cani? Il ciuchino parla perché ammaestrato da cani umani, o perché egli stesso degradato uomo? E quelle scarpe «di vacchetta bianca»? Non presiederà l'Omino ad una sorta di perversa alchimia umana ed animale? Beffa o allusione, l'asino che parla ammaestrato da cani che parlano ha un deforme bagliore infero.

L'Omino ha fretta: «la notte è fresca e il viaggio è lungo». Quella notte che senza altre soste viene percorsa dal carro più che a un tempo della giornata assomiglia ad un luogo di transito. La notte è la via maestra che conduce dall'isola a quel lontano, «fortunato» paese. È via aperta solo ai ragazzi - i viaggiatori del carro sono fra gli otto e i dodici anni - con la sola eccezione dell'Omino, che per la foggia, la statura pare partecipare della natura vessatoria e astuta dell'adulto, e della indole serpentesca e menzognera dell'infanzia. Costui, per le notturne leggi del male, ha licenza di percorrere una strada infantile e rovinosa, anzi di esercitarvi un potere di corruttore e di perverso educatore. Forse, alle sue spalle sta un oscuro, occhiuto committente.

All'alba, «arrivarono felicemente nel Paese dei Balocchi». Nella geografia di queste avventure, le due città dell'isola sono dirimpettaie e insieme reciprocamente invisibili; legate e disgiunte dalla notte, si sognano, sono ciascuna il vagheggiamento e l'incubo dell'altra. Entrambe oscillano attorno al perno centrale della notte; e chi trapassa dall'una all'altra

cambia condizione, vita e morte; il transito sa di peccato e di sventura.

Paragonata con l'altra città dell'isola, losca e virtuosa, provinciale e imprecisa, la città del Paese dei Balocchi ha qualcosa della metropoli. Le informazioni che abbiamo sul Paese dei Balocchi ci consentono una sommaria descrizione. Sappiamo che non assomiglia «a nessun altro paese del mondo». È unica; forse un luogo allegorico, uno dei centri di questo universo. È il luogo altro e discontinuo, quello che non può essere né progettato né costruito da esseri umani.

«La sua popolazione era tutta composta di ragazzi», «tra gli otto e i quattordici anni». Dunque non è stata costruita da loro, ma per loro predisposta da altro potere. L'età dei ragazzi li colloca nello spazio che va tra la fine della fiducia infantile e la sconfitta della pubertà. In un memorabile catalogo, si descrive la vita di codesti ragazzi: i giochi, gli ingegnosi svaghi, le scritte di vilipendio delle istituzioni scolastiche; qui si raccolgono e si depositano tutti i sogni costruiti dalla delusa mitomania infantile e sul suicida rifiuto di morire dell'adolescente. Le estasi terribili e leggere dei ragazzi sono esplose, e il grande corruttore notturno ha costruito per accoglierli una città.

In questa metropoli dell'euforia non c'è gioia; veramente, avevo scritto metropoli: e non so se questa città sia più notevole per il rifiuto di accesso a tutte le madri, o per la loro continua presenza negativa; questa città è affollata di fantasmi di madri. Tutti i giochi dei ragazzi sembrano avere questa caratteristica: di essere solitari («chi gioca alle noci, chi alle piastrelle, chi alla palla, chi andava in velocipede...»); il furore del gioco non consente dialoghi, non pare vi siano società o bande, e l'unica forma di contemplazione collettiva è il teatrino di tela. Tutti sono amici, ma nessuno si conosce. Dopo la quiete un po' morne dell'isola, il Paese dei Balocchi è la capitale del rumore, del fracasso come letizia sociale: terribile profezia. «Un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiatolato...»: si notino, in tre frasi, due parole che rimandano al tema dell'inferno.

C'è la complicità corale del festival, non la consuetudine di una festa collettivamente elaborata. Non costruita, ma solo sognata dai suoi abitanti, la Città non pare conoscere alcuna forma di autorità, di restrizione; è permissiva e assistenziale; possiede case nelle quali ospita i suoi chiassosi abitanti; qualcuno fornisce palle, cerchi, palline, predispone i teatrini di tela; qualcuno provvede il cibo; qualcuno tiene d'occhio, e minutamente, tutto ciò che avviene, e segue con taciturno interesse la sorte dei suoi abitanti.

La città accoglie solo maschi: essa è fatta a misura della loro fantasia aggressiva e frustrata, della loro irrealtà furibonda. Sebbene non sia mai detto, l'esclusione delle bambine, dell'altro sesso, fa parte di quel sogno strepitoso dell'adolescenza maschile, che vuole escludere ogni tentazione di oltrepassare quei quattordici anni. E non sappiamo che ogni Bambina custodisce il progetto di una mamma? La solitudine maschile svela la manipolazione che si esercita in questa città rumorosa, progettata dal falsificatore del mondo. I ragazzi sono soli in quanto solo maschi, e sono soli in quanto non sanno giocare che in solitudine. La Città dei Balocchi ha un che di conventuale e insieme di carcerario.

Hanno una storia, se non possono avere una vita, i suoi abitanti? Noi conosciamo solo Lucignolo e Pinocchio: gli altri non hanno nome. E sappiamo che, «dopo cinque mesi», «una mattina» e dunque dopo un nuovo transito notturno, «Pinocchio, svegliandosi, ebbe, come si suol dire, una gran brutta sorpresa».

Pinocchio è sulla soglia della prima trasformazione corporale. Metamorfosi non erano mancate in passato, era stato classificato come pesce burattino, era stato fatto cane; il suo corpo infinite volte ha alluso a forme animali che mimeticamente inseguiva - capretto, can levriero, ranocchio. Ogni volta s'era trattato di uno spostamento o stravolgimento della originaria definizione di Pinocchio. Ma quella mattina Pinocchio si sveglia all'inizio di una ben più radicale trasformazione. Appena desto si gratta il capo: gesto così raro che forse tollera una interpretazione; egli l'ha usato una sola volta, quando, al campo dei miracoli, trova vuota la buca dove ha deposto a semina le sue monete d'oro. Diciamo che quella «grattatina» indica perplessità, disagio, presentimento. Subito dopo, Pinocchio scopre che gli orecchi gli si sono allungati di più di un palmo. Ricordiamo che Pinocchio era quasi affatto sprovvisto di orecchi: Geppetto si era dimenticato di farglieli, forse distratto da qualche nodo o vena del legno che aveva forma o finzione di orecchio. D'altronde noi sappiamo che il legno di Pinocchio non è passivo: egli sapeva ascoltare quando ancora era racchiuso nel «legno da catasta» e le mobili venture del suo naso ci assicurano che le sue forme godono di una certa autonomia.

Ma ora questo appunto è sconvolgente: che quel che era minimo, da non vedersi ad occhio nudo, cresca a dismisura. Pinocchio cerca uno specchio; ma nella sua stanza non c'è specchio. È difficile non supporre una cautela furba della vigile provvidenza della Città. Nell'acqua versata nella catinella Pinocchio vede le sue orecchie, le riconosce per orecchie d'asino. Dunque, la trasformazione di Pinocchio coincide con l'assunzione corporale di una metafora sociale; egli viene «cambiato» perché il linguaggio della società lo ha raggiunto, lo ha stregato, e dai suoi minimi ha tratto ora mostrificati orecchi. Nel contemplarsi, Pinocchio conosce tre sentimenti: dolore, giacché per la prima volta sa di avere subito una offesa che lo rende diverso da sé, estraneo a sé; vergogna, perché le sue orecchie gli dicono che quella metamorfosi ha un significato, lo scherno di quella società che egli vuole e sfugge; infine disperazione, perché ha il terrore di essere andato troppo oltre nel suo rifiuto dell'umano; in realtà, quella incarnazione di una insolenza linguistica sa già di socializzazione, assai più intrinseca di quella che lo fece cane da guardia.

Mostruosi sono quegli orecchi: certamente non di legno, ma carne; e pelosi «verso la cima». Particolare esplicito ed orrendo, poiché è il primo indizio animale nel vegetale Pinocchio. Si rammenti che Pinocchio, come aveva minimi orecchi, così non aveva capelli.

Alle strida di Pinocchio, entra nella stanza «una bella Marmottina che abitava al piano di sopra». Prima di proseguire, si consideri questo nuovo personaggio. La Marmottina, in quella città, in quella casa, è sorprendente, e ci avverte che la popolazione include anche animali: parlanti, e certo magici; da sempre Pinocchio ne intende e parla il linguaggio, o piuttosto convive con loro, come con tutti gli animali che ha incontrato, nel medesimo linguaggio. Ma chi è questa «bella Marmottina»? Labile indizio femminile nella città dei ragazzi, essa pare alludere al mondo del sonno e

dei sogni; potrebbe essere la fornitrice di sogni per le notti dei ragazzi ignari. Certamente non è arrivata in quel luogo condotta dall'Omino, e questo fa sospettare che con l'omino sia in qualche rapporto: forse una spia, una degli occhi deputati a sorvegliare gli ospiti. Dal suo colloquio con Pinocchio, ricaviamo l'impressione che sia animale pedagogico e aspro; è crudele, questa custode del sonno. Le sue sentenze contro Pinocchio, non hanno né la noiosa e iterativa benevolenza del Grillo parlante, né il sarcasmo simpatico del Pappagallo; nella città di Acchiappacitrulli la collocheremmo su una delle carrozze dei potenti. D'altro canto, v'è in lei una traccia dubbia della Fata: anche lei è chiamata ad assistere Pinocchio logorato da un «febbrore da non si dire»; e i suoi rimbrotti hanno una cantilena da Fatina: «che cosa ci vuoi fare?» assomiglia al «peggio per te» dell'ultimo colloquio tra Pinocchio e la Fata. Forse la Marmotta ha a che fare con la qualità stregghesca della Fata, quel che ne sopravvive dopo la lunga diserzione di Pinocchio. Ricordandola Signora degli animali, non è difficile supporre che la Marmotta ne faccia le disperate vendette. Consapevole di essere stata abbandonata - nei cinque mesi del pacifico soggiorno essa viene nominata una sola volta, e da Lucignolo; e senza alcuna compunzione di Pinocchio - la Fata ricorre alle sue pie sevizie. Di fatti, dopo il colloquio con la Marmotta, il disperato Pinocchio aspramente si rimprovera di avere abbandonato «quella buona Fata che gli voleva bene come una mamma». Durante il colloquio, la Marmotta gli sente il polso, e diagnostica, non da medico, ma da casigliana esperta - se ne intende «un pochino» -, la «febbre del somaro». Fra due o tre ore, Pinocchio sarà un ciuco: burattino non può più essere, e ragazzo non ha voluto diventare, non resta che questa terribile trasformazione. All'angoscia di Pinocchio, la Marmotta replica con la dignità di una anonima saggezza. «Oramai è destino. Oramai è scritto nei decreti della sapienza»: frasi che fanno di una dottrina vagamente esoterica, e che sono proprie della sola Marmotta. In ogni caso, che «i decreti della sapienza» governino la sorte degli ospiti del Paese dei Balocchi è duro ed inequivoco contrappasso. «Ora i pianti sono inutili» è il culmine della «sapienza» della Marmotta. «La colpa è tutta di Lucignolo» si difende Pinocchio, delatore infantile.

Vuole andare a cercare Lucignolo, ma lo impaccia la vergogna delle orecchie. Trova in camera «un gran berretto di cotone» e se lo infila in testa. Poiché vedremo che anche Lucignolo ha in capo un uguale berretto di cotone, è certo che quel singolare copricapo fa parte dell'arredamento funzionale di quelle stanze, collocatovi dai Provveditori del Paese dei Balocchi.

Pinocchio cerca Lucignolo per tutta la città, per le strade, le piazze, i teatri; giacché i ragazzi non indulgiano nelle loro stanze disadorne se non per dormire o per malattia; e di malattia, in quel paese pare se ne dia una sola. Di fatti Lucignolo è a casa.

L'incontro tra Lucignolo e Pinocchio, occultati e rivelati entrambi da quel berrettone, è un pezzo di teatro burattinesco: la originaria vocazione del burattino, e quella sorta di imitativa o contagiata simpatia che sembrava di scorgere in Lucignolo, si misurano in una serie di sberleffi, di frammenti di filastrocche ritmati sulle medesime parole («me l'ha ordinato il medico»): la tragedia della trasformazione si trasforma a sua volta in burla, una reciproca canzonatura dei trasformati: un ultimo gioco, estrema confessione della dignità comica di Lucignolo - costui meritava di nascer burattino - e insieme capolavoro finale di Pinocchio che, braccato dall'epidemia metaforica, riesce a inventare uno spettacolo che rammenta

il Pinocchio ilare e drammatico, tra morte, sberleffo e fuga, che ha patito e creato le sue avventure. Il dialogo culmina nel disvelamento delle uguali mostruosità: e questo conduce ad una risata che è tra i culmini della vicenda. Risata infinitamente significativa: inizialmente, restituzione della condizione amicale e complice dei due sodali, non più corruttore e corrotto, ma moralmente consanguinei, come mostra la simile, dura e secca silhouette; in un secondo momento, la risata tocca il ridevole orrore della mostruosità, e i due amici della deformità in atto e della deformazione che procede, si dilettono mostruosamente; decadendo dalla loro condizione di burattino e di ragazzo, scoprono la sconcia buffoneria della teratologia; mentre la formula magica della socialità li raggiunge e deforma, essi la leggono come un giuoco, una burla, una giarda metafisica. Essi ridono e ridono: ed eccoli in breve che non possono scegliere se non di ridere, la risata fa parte della malattia, li aggredisce e li preda; e la risata golosa e matta del linguaggio li ha raggiunti ed esplode in loro, li degusta prima di inghiottirli. La risata li agisce: è sintomo; cresce, sconcia, spietata, perché la metafora è buffa, vile e feroce; ed ecco, prefigura il loro imminente bercio di animali da soma. Lucignolo, il più compromesso con l'umano, per primo barcolla, le gambe non più verticali non lo reggono; ed ecco piegarsi al suolo Pinocchio: ora piangono e traballano; eccoli carponi. Le braccia diventano zampe, il volto si fa muso, cresce loro addosso un «pelame grigiolino chiaro, brizzolato di nero». Ma il momento «più brutto e più umiliante» è quando si sentono spuntare la coda; in quell'istante, essi si sono trasformati in risata, le due maschere sono ridicolizzate. Vorrebbero gemere, «lamentarsi del loro destino»: e il gemito esce in raglio.

Ora il Paese dei Balocchi si svela: quel raglio evoca l'Omino; egli è subito là, fuori dalla porta, l'occhiuto, tondo come un occhio, occhio delegato. Bussa alla porta e grida «Aprite!». Egli sa che quell'ordine non può essere eseguito; ma egli è la legge, è l'esecutore di quegli oscuri «decreti della sapienza»; il destino ama i sicari. E la sua voce umana ripete: «Aprite subito, o guai a voi!». Guai a voi comunque, la metafora vi ha stregato.

L'Omino, il mite, morbido, tondo Omino spalanca la porta «con un violentissimo calcio», e si rivolge ai due ciuchini «col suo solito risolino»; certo, non abbiamo dimenticato quella «bocchina che rideva sempre», quelle sommesse moine cattivanti con cui era apparso a Lucignolo e Pinocchio. Ai ciuchini dice solo che «hanno tagliato bene» e che «li ha riconosciuti»; e forse non è solo ironia. Ricordiamo quel ciuchino che cercò di parlare a Pinocchio e che questi non comprese; e ricordiamo che ben lo comprendeva l'Omino.

Alle parole dell'Omino, Pinocchio e Lucignolo non rispondono; se ne stanno «mogi mogi», che corrisponde da vicino a quel «cheti cheti» che descriveva il contegno dei fagiani scodati di Acchiappacitrulli. L'Omino li striglia e li lustra; per questi due ciuchini la metamorfosi è totale, non vi sono quelle fantasiose scarpe di vacchetta bianca che ornavano le zampe delle dodici pariglie del carro: segno, quello, di una totale appartenenza alla scuderia dell'Omino. L'Omino conduce poi i due ciuchi alla «piazza del mercato». Questo particolare comporta qualche problema di geografia morale. Se, come pare, questo mercato è collocato non lontano dal Paese dei Balocchi, deve essere in luogo appartato, separato, ignoto e vietato ai ragazzi. Come «la notte» era il percorso per passare dall'una all'altra città; così «la trasformazione» è il modo di accesso alla «piazza del mercato». Ma vi è un altro problema: chi viene ad acquistare in questa piazza? Par di capire, poi, che in questa piazza si vendono solo ciuchini, e che l'Omino è imprenditore in grande, che raccoglie i ragazzi, li lavora, li trasforma, li porta al mercato a venderli. Secondo ogni verosimiglianza, egli è l'unico fornitore di ciuchi di quel mercato, anche se è detto esplicitamente che egli vende ciuchi dappertutto «su le fiere e sui mercati». Così «era diventato milionario».

È possibile, a questo punto, sospettare che il Paese dei Balocchi sia stato costruito e venga amministrato dallo stesso Omino. Ma a questa interpretazione osta una certa qualità servile e sicaria dell'Omino, quel suo andar questuando peritosamente ragazzi svogliati, le sue feroci e non delegate sevizie; la sinistra dignità del Paese dei Balocchi, il suo carattere allegorico e morale, fa pensare che egli abbia trovato il modo di accordarsi con i reggitori, quali si siano, di quel paese, così da inserirlo nel suo ciclo produttivo; come potrebbe fare chi riuscisse ad inventare o concordare con chi di dovere un modo per sfruttare l'energia termica dell'inferno.

Oggi, al mercato abbiamo due compratori: un contadino «cui era morto il somaro il giorno innanzi», ed un direttore di circo.

L'accenno a quel somaro appena morto ha del delittuoso: nulla vieta di pensare che codesto ciuchino sia della stessa provenienza di quel Lucignolo che ne prende il posto; ricordiamo poi che quando Pinocchio era andato per la città delle Api Industriosi in cerca di Lucignolo, l'aveva trovato alla fine «sotto il portico d'una casa di contadini»: lo sventurato Lucignolo aveva una qualche vocazione rurale. Ma donde provengono questo contadino e questo direttore di circo? Il contadino potrebbe lavorare in quelle terre e provvedere al rifornimento della città; ma certamente il direttore di circo,

che progetta spettacoli redditizi per un pubblico normale, non lavora nel Paese dei Balocchi. Si ha l'impressione che questo Paese abbia una economia fondata sulla monocultura; produce e vende solo ciuchini.

Pinocchio, dunque, viene venduto al direttore del circo; destino coerente, fin dall'inizio; il direttore, che con quel lavoro vuol «fare molti quattrini» non è esente da qualche sospetta qualità magica: come l'Omino, capisce il «dialetto asinino», che pare lingua diversa da quella degli altri esseri viventi, animali ed uomini: come a definire quei trasformati ciuchi separati da tutto ciò che, in quanto vivo, parla. Pinocchio nel suo nuovo lavoro ha bisogno di cibo: ha in uggia la paglia, il padrone gli offre il fieno. Il fieno non gli dispiace. Non abbiamo dimenticato che Pinocchio è rigorosamente vegetariano; e proprio qui appare l'unico accenno ad un cibo animale: Pinocchio vagheggia un po' di pane e «una bella fetta di salame». Imparruccato di pelle asinina, il suo interiore legno sogna di farsi carne e nutrirsi di carne.

Il padrone del circo si propone di insegnare a Pinocchio a «saltare e ballare» - cosa che aveva fatto una sola volta nelle sue avventure, appunto nel Teatro di Mangiafoco - e a «saltare i cerchi, a rompere col capo le botti di foglio». Occorrono tre mesi a questo duro apprendistato. Alla fine si annunzia lo spettacolo, nel quale Pinocchio sarà «la stella della danza»: per realizzare il sogno di Geppetto e suo, Pinocchio ha dovuto toccare il fondo della sua sventura.

Il pubblico di questo circo ha questo di singolare: include le bambine, creature che, al di fuori di quell'unica magica e morta, non abbiamo mai incontrato. Ma in mezzo a quel pubblico vi sarà altro di sorprendente. Pinocchio si presenta al pubblico «agghindato a festa», come quel can barbone in livrea che fa da cocchiere alla Fata. Si impone all'adornato Pinocchio una buffoneria servile, una ubbidienza in assenza di amore; poiché Pinocchio ha sempre sfidato e tentato il tema dell'ubbidienza, questa sembra l'estrema provocazione alla sua natura mista, una seduzione all'infimo. Completa la beffa il burlesco linguaggio del presentatore, nel cui discorso una frase si riconosce che non sembra da burla: «l'affabile dialetto della frusta».

Agli ordini del direttore Pinocchio ubbidisce; cammina, trotta, galoppa, simula la morte ad un colpo di pistola. Ma rialzandosi da terra tra gli applausi si volge verso il pubblico, e scorge una «bella signora» con una «collana d'oro» cui è appeso un medaglione, e in quello è «dipinto il ritratto d'un burattino». Pinocchio riconosce la Fata, riconosce se stesso; in mezzo alla folla, in mezzo a coloro che non hanno nome, che non conoscono di lui che l'immagine stregata, Pinocchio ha ritrovato colei che lo conosce, che lo custodisce ed è da lui custodita nello stesso destino. Vorrebbe chiamare, ma può solo tagliare.

Grandi risa e una gran bacchettata sul naso vengono a compensare quell'incauto taglio di felicità. E ad una seconda occhiata Pinocchio s'accorge, turbato, che la «bella signora» è scomparsa.

Ora che in un istante ha provato la gioia della Fata riscoperta, e la miseria della sua perdita, il ciuchino Pinocchio piange. Tuttavia in quel momento di felicità ed in quell'altro di autentica disperazione, Pinocchio è uscito dal ludibrio, dalla tetra ubbidienza senza affetti. Miracolo paradossale, reimpara l'«errore». È stato «visto» ed ha «visto» come nessun altro in quel circo; che abbia perduto non è meno glorioso del fatto che ha trovato. Sbaglia i salti, li scansa ironicamente, infine si ferisce da sé con un salto maldestro che sa di suicidio, e che lo lascia azzoppato.

Pinocchio si sottrae alla umiliazione dei «flocchetti», dei lazzi divertenti.

Si noti l'apparizione della Fata: essa pare aver consumato il suo compito di «quasi mamma» e avere una esistenza frammentaria, epifanica, immagine che non tenta più colloquio, volto e capelli che emergono da un nulla, tormentoso e salvatore. Né sappiamo se la sua fuga venga da amoroso sgomento, o da disperata punizione. In qualche modo, in quel circo, la Fata non può compiere miracoli; fantasma segreto, può solo mandare messaggi di perigliosa, mortale salvezza. L'unico, non visto, che ella può consegnare al vilipeso Pinocchio è, ancora, la morte.

L'apparizione effimera e centrale della Fata ci induce a chiedere che mai sia, costei, in quell'isola in cui ha riparato; dovunque sia, in questo libro senza Re, essa è la Regina, la Regina solitaria ed infeconda, la Signora degli animali, la vecchina, la donnina stanca sotto il peso delle brocche, la padrona della Lumaca, la Bambina morta; ma, anche, la metafisica adescatrice di un fratellino, un figlio. Ogni volta che si approssima all'umano, essa è «quasi» qualcosa: quasi una sorellina, quasi una mamma. Ma quello che regge e nasconde nelle sue mani mai descritte è la morte, il Transito per sé e per gli altri. Come Regina è metamorfica ed occulta. Si nasconde, si trasforma, si umilia. Appare e scompare, lunghi iati dividono i segmenti della sua esistenza.

Non sappiamo dove sia il circo nel quale si è consumata la tragicommedia di Pinocchio. Che siamo ancora nell'Isola pare confermarlo la prossimità del mare, di cui si parlerà fra breve. Forse l'Isola continuamente si trasforma e gode di una qualità urbanogenica, che fa nascere e forse morire le città. Certo, il paese delle Api operose, nell'ultimo periodo del soggiorno di Pinocchio era diventato luogo malfido, di mala magia, una suburra di prodigi.

L'azzoppato Pinocchio verrà offerto al mercato, dove lo comprerà per venti soldi un paesano che della sua pelle vuol fare un tamburo per la banda. Il progetto da circo di Geppetto, cui Pinocchio si riconosceva congeniale, riconduce quest'ultimo alle soglie della morte; lo minacciò una volta il fuoco di Mangiafoco. Ora è l'acqua: il compratore vuole gettare il ciuchino in mare per annegarlo; e medita, poi, di staccarne l'intatta pelle, per farne quella sua fragorosa e festosa e vessata pelle di tamburo. Metamorfosi pinocchiesca: ma Pinocchio ha visto la Fata.

«Cinquanta minuti» resta sott'acqua il condannato ciuchino: tempo non breve, che mostra una certa peritosa diffidenza nel compratore e carnefice. Costui non è un sadico direttore da circo, ma un tapino, uno che lo stupore e il disappunto fan «piangere e balbettare», un «buon pasticcione», ma anche un pericoloso iracondo. Quando giudica ormai annegato Pinocchio, i suoi contraddittori affetti lo muovono a pietà per il «povero» ciuchino, e orgoglio prospettico per il «bel tamburo». Ma quando ha finito di tirar la fune, vede apparire a fior d'acqua «un burattino vivo, che scodinzolava come un'anguilla».

È un Pinocchio allegro e inconsuetamente ben disposto alla narrazione delle sue avventure, quello che emerge dal fondo del mare. Ma soprattutto è un Pinocchio di «legno», anzi «durissimo legno». Sciolto dai legami dal curioso e perplesso compratore, Pinocchio gli racconta della sua fuga, la vigilia della trasformazione in ragazzo, e della metamorfosi; evento che gli ha lasciato nella mente una memoria di vergogna, soprattutto la vergogna della coda. «Una vergogna, caro padrone, che Sant'Antonio benedetto non la faccia provare neppure a voi!» commenta, alla fine, per l'unica volta rivolgendosi ad un santo, anche se, ovviamente, costui sarà il santo complice e contadino che, benigno folletto, sorveglia campagna e stalle. E si noti quel «caro padrone» che riconduce Pinocchio ad uno dei termini della sua avventura, la schiavitù, l'appartenenza che precede la ribellione, la fuga. Pinocchio racconta del circo e dell'azzoppatura; ma tace della Fata. È stato venduto al «buon pasticcione» - nel cui animo sta prevalendo l'avarizia delusa - e costui invece di ucciderlo, «cedendo a un sentimento pietoso di umanità» gli ha messo «un sasso al collo», l'ha buttato in mare. Pinocchio non ha perso il burattinesco piacere delle battute ambigue. Ma quel delicato del «caro padrone» non ha fatto «i conti con la Fata». La citazione della Fata è l'ultima parola del racconto di Pinocchio, una inafferrabile epifania verbale. Alla domanda del «caro padrone», Pinocchio spiega che la Fata gli è mamma, e come tale lo assiste anche quando «meriterebbe di essere abbandonato». Noi non riconosciamo l'angoscia di Pinocchio, che non è tanto di essere abbandonato, quanto di proporsi come burattino da abbandonare per le sue «scapataggini» e «cattivi portamenti». Dunque la buona Fata «vistolo in gran pericolo» mandò «un branco infinito di pesci» che si misero a mangiargli tutta quanta la «buccia asinina», e vi fu perfino «un pesciolino così garbato» da mangiargli la coda e l'onta appesavi. Arrivati al «legno» di quel gran legno da catasta, i pesci si provano a mordere, ma desistono. Discende dal racconto di Pinocchio che la sua essenza di legno e burattino non era stata in alcun modo compromessa dalla trasformazione; e questa storia, messa accanto a quella del ciuchino del carro notturno, e la futura di Lucignolo, ci conferma che non di trasformazione totale ed intrinseca si trattava, quanto di travestimento, non spogliabile se non tramite la morte, degradazione che alla sua villana bruttura aggiunge l'angoscia della coscienza intatta e «chiusa», anima imprigionata in un corpo travestito da altro, animale e mostruoso.

Il padrone «imbestialito» e liberista, non ama la medievale leggenda di Pinocchio, e rivuole i suoi quattrini. Se Pinocchio non è ciuco ma legno, bene, lo rivenderà «a peso di legno stagionato per accendere il fuoco del caminetto». Dopo la morte per acqua, ritualmente gli si propone la morte per fuoco, proposta che per il burattino deve avere un commovente sapore d'infanzia. «Io sono contento» irride il ludico legno, e balza in mare. Nuota e sgambetta, fa salti e capriole, «come un delfino in vena di buon umore»; e, a giudicare dall'unico Delfino che abbiamo frequentato, quello incontrato sulla spiaggia dell'Isola delle Api Industriali, codesto buon umore dei delfini esige circostanze di eccezionale prestigio.

Nuota Pinocchio, forse solo per allontanarsi da quella riva stregata e letale; ed ecco che in mezzo al mare vede «uno scoglio che pareva di marmo bianco; e su in cima allo scoglio, una bella Caprettina che belava amorosamente e gli faceva segno d'avvicinarsi». Singolare Caprettina: la sua lana, infatti, era turchina, «ma un colore turchino sfolgorante». Pinocchio riconosce la Capretta, il colore del manto, il candore dello scoglio. Per la prima volta la Fata, Signora degli animali, si è trasformata in animale per aiutare il suo Pinocchio, appena tolto per suo stesso intervento dalla sua «buccia asinina»; e non v'è dubbio che lo scoglio «di marmo bianco» sia una metamorfosi della «casina bianca» diventata via via reggia, casa da modesta «donnina», palazzo magico, e candida lapide per la Bambina abbandonata.

Ma fin dal profondo del mare, o dal momento in cui l'aveva scorta al circo, Pinocchio sapeva che la Fata lo seguiva, e che era scesa a mobilitare i minuscoli pesci dell'abisso per ridurlo alla innaturale forma che gli era naturale.

L'apparizione della Capretta sullo scoglio - una Capretta con un manto «sfolgorante», da solenne incontro o celebrazione - è tuttavia legata ad uno dei momenti più drammatici ed ambigui delle avventure di Pinocchio. Costui si dirige con raddoppiata energia verso lo scoglio, e più gli batte l'ignoto cuore di legno, quando un mostro marino gli viene incontro «con la bocca spalancata come una voragine». Pinocchio tenta di sfuggire al mostro: lo scansa, si scosta, fugge; ma più veloce è la grande bocca. La Capra grida belando, e per una volta supplica: «Affrettati, Pinocchio, per carità!», Pinocchio nuota disperatamente. «Corri, Pinocchio!». Pinocchio raddoppia di lena. «Bada, Pinocchio!». «Affrettati... O sei perduto!». Va Pinocchio «come andrebbe una palla di fucile», e la Capretta si sporge, e gli offre le sue zampine per trarlo dal mare. Ma è tardi; e il mostro «tirando il fiato a sé, si bevve il povero burattino».

Troppe cose sa, troppo governa la Fata di terra e mare, e volatili, e pesci, perché si possa supporre che questa scena sia da leggere alla lettera; l'assoluta verosimiglianza, la cauta coerenza della vicenda nasconde segrete storie, magie e incantamenti. Ma supponiamo che la storia sia attendibile: dovremmo supporre non solo che la Capretta ignorasse la presenza del mostro nelle acque attorno allo scoglio, né sapesse contrastarla; dovremmo anche supporre che essa ignori che significato ha per Pinocchio la cattura da parte del mostro. In tal caso, resterebbe solo da supporre che la Fata sia stata sconfitta e resa inetta dall'ultima lunga e amara fuga di Pinocchio. Ma che ciò non sia vero, basti a mostrarlo l'intervento del «branco infinito di pesci» che hanno salvato Pinocchio, e che costui sa obbediente al potere della Fata. Supponiamo dunque che ella sappia e della presenza del mostro, e di quanto sia importante per Pinocchio che egli cada nella «voragine» di quella bocca. Se tuttavia il suo

comportamento sarà da leggere alla lettera, si potrà supporre che, per una volta, diventata totalmente «mamma», la Fata si rifiuti di collaborare ai soprassalti del destino di Pinocchio; che anzi cerchi di impedirlo, di fermare la storia, cioè il racconto, affinché Pinocchio non cessi di esserle pericolante figlio, ed essa possa trasformarsi ed accorrere, salvatrice continuamente salvata da questo singolare figlio dalle molte morti. Possiamo credere che questo sia il progetto della Fata, finalmente amorosa del mostro, non più strega o fantasma, e neppure pedagogica Signora?

Diciamo che questo è il racconto che la Fata racconta a Pinocchio: e dunque è il racconto che Pinocchio deve accettare e credere e vivere. Egli deve entrare nella «voragine» con la certezza che la Fata ha cercato di salvarlo, una volta ancora, e non è riuscita; ma anche che l'amore della Fata - totalmente Fata ora appunto, quando ha rinunciato alla sua forma antropomorfa - lo seguirà nel fondo della sua avventura. Ma vi è un altro racconto: la Fata è sempre stata la collaboratrice del destino di Pinocchio: e talora spietata collaboratrice. Ora, per questa che essa sa estrema avventura, ha deposto l'immagine severa, ha rinunciato a «perdonare». Ha accettato il destino di Pinocchio, la sua ignara grandezza, e questa volta ha scelto per la sua collaborazione una veste - non un travestimento - amorosa. La Capretta dal manto di indimenticabile splendore ha collocato il suo candore, già casa e lapide, ora scoglio, appunto lungo l'itinerario del mostro. Essa fa parte dell'agguato. Mentre il mostro si avvicina, essa insieme recita e vive le angosce della mamma che vede il figlio nuovamente in pericolo, in orrendo pericolo. Sa che Pinocchio non sfuggirà al gran fiato del mostro, che deve precipitare nelle sue viscere, che in quell'atroce adito è l'unico passaggio alla conclusione. Ma ella vuole non solo che Pinocchio entri in quell'abisso di viscere seguito da un costante amore; vuole anche che Pinocchio abbia assistito alla sua prima «sconfitta». Pinocchio deve essere consegnato solitario all'ultimo budello, spogliato di ogni magia, assistito solo dall'amore, di cui è destinatario e soggetto. Vuole che Pinocchio viva questa estrema vicenda come una «avventura», la sua avventura, dove non v'è alcuno che possa dargli mano. Mai come ora è stato necessario che il burattino vivesse la grazia come disgrazia.

Pinocchio dà un gran colpo su quello che dovremmo considerare il «pavimento» del mostro. Ora costui altri non è che il Pescecane di cui aveva parlato il Delfino, «più grosso di un casamento di cinque piani» con una tal bocca da inghiottire «tutto il treno della strada ferrata con la macchina accesa». Ora sapremo che è lungo più di un chilometro, e che dentro c'è spazio per sopravvivere, per chi abbia ingegnosità e pazienza. Il Pescecane di Pinocchio non è una balena, immenso e oleoso congegno di carne, ma un abnorme squalo, un viscere labirintico con una bocca infinitamente, indiscriminatamente vorace. È una sorta di «voragine» aperta nel mare, un abisso di carne, un fiato che trae a sé e deglutisce. Terribile vecchio è questo Pescecane, asmatico, con «polmoni» che soffiano tramontana. Non è l'animale che insegue, ma l'animale labirinto da cui si deve uscire.

Pinocchio, finito nel gran buio «d'inchiostro» di quelle viscere, piange e grida: «Non c'è nessuno che venga a salvarmi?». Gli risponde un Tonno dalla «vociaccia fessa»: «Chi vuoi che ti salvi?». Pinocchio deve sapere di essere solo, in luogo così segreto, nascondiglio tale che nessuno può trovarlo. Il Tonno esorta alla rassegnazione. Personalmente, preferisce, per ragioni di dignità, «morir sott'acqua che sott'olio». Al «Scioccherie!» di Pinocchio, ribatte che la sua è un'opinione, e che i tonni politici rispettano

le opinioni. Il Tonno ha l'impressione che nelle viscere del Pescecane non ci sia adeguata democrazia.

La promessa morte per digestione ha eccitato la ribellione di Pinocchio; e comincia a meditare, a osservare. «Lontan lontano» scorge un chiarore. Il Tonno rassegnato, e deluso nel suo tentativo di considerare un club la visceraia del Pescecane, non sa spiegargli che sia quel «luminico». Pinocchio spera sia un «vecchio pesce» capace di aiutarlo nella fuga. Il congedo del Tonno ha del lugubre, ma si sa come sono fatti i Tonni.

Come nell'avventura degli assassini, anche qui ci troviamo in una dialettica di tenebre e chiarore. Ingoiato dal Pescecan, Pinocchio sperimenta una condizione di tenebre viscerali, appena confortate dal sermoneggiare del Tonno. Le tenebre sono inizialmente totali, Pinocchio è immerso in un corpo, nei suoi umori viscid; gli è stata imposta una esperienza fetale, che deve subire e vivere in notturna incertezza. Il Pescecan appare come una versione infinitamente fonda della madre, qualcosa di casualmente gravido, gestante degli abissi, bocca divorante navi e vegliardi e burattini, orifizio che, negli stessi singulti della decadenza, assonnatamente genera.

La compattezza viscerale delle tenebre è rotta da quel che a Pinocchio pare un lontano «chiarore» collocato nel centro del labirinto viscerale. Faticosamente, con infantile fatica e ostinazione, «brancolando», camminando «a tastoni», Pinocchio si avvia verso quel chiarore, che «balugina» come già baluginò il giorno iniziale nei pressi della Casina bianca. Percorso sordido, carnoso, tra pozze «d'acqua grassa e sdruciolosa». Man mano che procede, il chiarore si fa «rilucente e distinto»; alla fine egli trova qualcosa.

Pinocchio trova «una piccola tavola apparecchiata con sopra una candela accesa infilata in una bottiglia di cristallo verde»; e a quella tavola è seduto «un vecchietto tutto bianco come se fosse di neve o di panna montata»: e il «delirio», i mugolati balbettii di Pinocchio ci dicono chi mai sia quel «vecchietto»: Pinocchio ha ritrovato Geppetto. Questo ritrovamento merita qualche annotazione. Geppetto è seduto ad «una piccola tavola apparecchiata»: l'abbiamo già trovata, è la tavola alla quale Pinocchio, incontrata la donnina delle brocche nel Paese delle Api Industiose, mangiò il suo cavolfiore ed il confetto. Impossibile non sospettare un intervento, o almeno un segno, della Fata. Quella «piccola tavola» è l'unico indizio di una alleanza tra personaggi cui è negata ogni possibilità d'incontro. Quella tavola è non solo il cibo, l'insiemità allusa, è anche il luogo della realtà, collocato nel centro del mostruoso: la «candela accesa infilata in una bottiglia di cristallo verde», è il segno del quotidiano, in un luogo in cui non si conosce vicenda di giorno e di notte; ma questo quotidiano e familiare aderisce ostinatamente alle viscere del Pescecan - l'odore di pesce fritto, quasi fosse quaresima - che non può che ingoiare schegge del mondo. Geppetto è ora un candido vecchietto: non è più Polendina. Ha perduto la stravagante parrucca, la vecchiezza ha fatto di lui una forma corporale di luce: «biaseica... pesciolini vivi» quest'orco innocente. Forse mangia i pesci che mangiarono la «buccia asinina» di Pinocchio, e dunque mangia la trasformazione di Pinocchio.

Pinocchio e Geppetto si riconoscono: il suo «caro» Pinocchio. Il riconoscersi è già in questo accogliersi senza rimproveri. Come dice Pinocchio: «voi mi avete di già perdonato, non è vero?». Se Pinocchio può patteggiare i perdoni della Fata, da Geppetto egli può solo essere perdonato da sempre, o mai. A Geppetto Pinocchio offre uno di quei suoi mirabili racconti: in questo c'è tutta la sua vita da quella «strada traversa»

che lo condusse al teatro di Mangiafoco fino a quel giorno in cui dalla spiaggia scorse il babbo che nella barchetta voleva andare al Nuovo Mondo. (Ed ora solo mi si affaccia l'ovvia annotazione che l'Isola delle Api Industriosi, quel luogo operoso e squallido, abitato da mostri e da cani da guardia, era appunto il Nuovo Mondo). Il racconto di Pinocchio ha l'intensità di quei discorsi che faremo noi morti agli indagatori che già sanno tutto; e val la pena di contrapporlo alla laida burla del discorso dell'imbonitore. Pinocchio non mente, non giustifica, ricorda la propria vita come una serie catastrofica di eventi, apparizioni, allucinazioni, menzogne, continue insidie di morte, burle e orrori, furti e agguati, frodi e miracoli, incontri meravigliosi; insomma, una vita assolutamente normale.

Quali saranno mai i nessi del vivere? Pinocchio non riesce a trovarli: e accumula gli «e», e aggiunge i «doveché», gli «allora», i «mai», i «che» vaganti, un «la quale», e «dove», e «di dove», «e io via e io via e io via» «e io gli dissi» «e io gli dissi» e «lui mi disse» e «così» e «poi» «e io da lontano vi riconobbi subito, perché me lo diceva il cuore». Non il discorso di Pinocchio è sgrammatico e inconsequente, ma quelle «avventure» che sono la sua vita sono incapaci di grammatica: sottile contenitore di fantasmi, la vita di Pinocchio è tutta compresente, è priva di senso ed è essa stessa il senso, la totalità del significato.

Ora sappiamo per certo che dalla sua barchetta Geppetto riconobbe Pinocchio, ma non poté tornare. La barchetta si rovesciò, e il Pescecane inghiottì il vecchino «come un tortellino di Bologna». Come è accaduto a Pinocchio, l'immersione di Geppetto nel Pescecane è stata preceduta da un lontano, irraggiungibile riconoscimento, da un tentativo inane di salvataggio, da una impotente dichiarazione d'amore. Ora è chiaro che il Colombo ha portato Pinocchio sulla spiaggia non perché salvasse Geppetto, ma perché gli desse quel segnale, si facesse riconoscere, facesse quel gesto inutile ma illuminante, prima di abbandonarlo, amato, alla tombale maternità del Pescecane.

Da due anni Geppetto vive in quel ventre: i due anni che vedono Pinocchio nel Paese delle Api Industriosi, a scuola, prigioniero del pescatore verde, esule nel Paese dei Balocchi e trasformato in ciuco.

Quanto il Tonno è professorale, tanto Geppetto è, pur nella sua strettura, di buon umore contadino; né pare scomparsa la sua fantastica bizzarria, quella che gli aveva fatto inventare il «burattino meraviglioso»; racconta come sia campato quegli anni con quel che si trovava in un bastimento inghiottito dal Pescecane, che solo «aveva risputato l'albero maestro, che gli era rimasto fra i denti come una lisca». Quel bastimento fu una vera «grazia di Dio»: carne, biscotto, vino, candele e fiammiferi. Quella candela è l'ultima; seguirà il buio. Ma appunto alla vigilia del buio è giunto a lui quel burattino, un metro di legno pronto a galleggiare, pronto a tentare il destino, insieme al padre e sua guida. Pinocchio è coraggioso e rassegnato: «se sarà scritto in cielo che dobbiamo morire» almeno moriranno insieme. Quel «cielo» in cui è scritto il loro destino è altra e più potente presenza di quei «decreti della sapienza», in cui la Marmotta leggeva che Pinocchio non sarebbe mai più stato né burattino né ragazzo. Pinocchio ritrova la felicità dinamica della puerizia, la sua vocazione ad iniziare, ma non più l'irrealtà e l'impotenza. In quel momento, non gli accade né di invocare né di affidarsi alla Fata. Se tutta la sua vita l'ha ricondotto al padre, nel luogo impossibile in cui era il padre, forse non è stato un errore di vita. Pinocchio prende in mano la candela e precede il padre «per far lume» e gli dice: «Venite dietro a me e non abbiate paura». Il figlio non figlio si propone

come padre del non padre.

Si accostano alla «gran gola del mostro», decrepito e poderoso, la bocca spalancata per via dell'asma. Ancora prigioniero, Pinocchio scorge «un bel pezzo di cielo stellato e un bellissimo lume di luna»: è la prima luna della storia di Pinocchio, la prima notte amica. Vi è in quella gran luce notturna una traccia della lunare Bambina-Fata?

Il primo tentativo, come deve essere nella storia degli eroi, non riesce e, per un lazzo del fato, uno starnuto del Pescecane fa rotolare indietro Pinocchio e Geppetto.

Ma riesce il secondo tentativo: dopo una lunga camminata su per il viale della lingua, varcati i tre filari di denti, accomodatosi Geppetto sulle spalle, Pinocchio si getta a nuoto; è «sicurissimo del fatto suo» perché quel che fa è necessario, è un compito che gli spettava da sempre; ed entra nella notte intensamente lunare, sul mare tranquillo, mentre la grande belva da cui egli stesso si è partorito dorme il suo cupo sonno senile.

Nessun libro finisce; i libri non sono lunghi, sono larghi. La pagina, come rivela anche la sua forma, non è che una porta alla sottostante presenza del libro, o piuttosto ad altra porta, che porta ad altra. Finire un libro significa aprire l'ultima porta, affinché non si chiuda più né questa né quelle che abbiamo finora aperte per varcarne la soglia, e tutte quelle che infinitamente si sono aperte, continuano ad aprirsi, si apriranno in un infinito brusio di cardini. Il libro finito è infinito, il libro chiuso è aperto; tutto il libro si raccoglie attorno a noi, tutte le pagine sono una pagina, tutte le porte, visibili ed invisibili, sono un'unica porta, la porta è così spalancata che non solo posso varcarne la soglia, ma la porta è diventata la soglia di se stessa, io penetro la porta, tutte le porte sono penetrabili, non si distinguono le porte aperte dalle porte chiuse, le porte portano da porta a porta, nulla è chiuso, tutto è chiuso, tutto è aperto, nulla è aperto.

Pinocchio nuota verso la spiaggia «benedetta» ed invisibile; e sente che il babbo che come un fanciullo gli sta a cavalluccio trema «fitto fitto». Freddo o paura? Ma può aver freddo colui che ha venduto la casacca di inverno per comprare l'Abbecedario al burattino? Può aver paura del mare il navigante che su una barchetta voleva raggiungere il Nuovo Mondo? Ma Geppetto ora ha ceduto il suo estro, il suo coraggio a Pinocchio. Pinocchio si finge più coraggioso e certo di sé di quanto non sia. Sa che da lui solo dipende la salvezza del padre. Mente: «sono come i gatti: ci vedo meglio di notte che di giorno». Ma è sfinite, sta per soccombere. Riappare la sua eroica fragilità e con «parole interrotte» chiede aiuto al suo vecchino: «Babbo mio... aiutatemi... perché io muoio!».

Per i tramiti singolari che legano le figure di queste avventure, l'invocazione a Geppetto, al «babbo» viene ascoltata da altri, ed agisce: sia che Geppetto in qualche modo sia capace di esaudire la preghiera stremata del figlio, sia che il compito di «babbo» venga pro tempore delegato all'ascoltatore: il quale altri non è che il Tonno, quello stesso Tonno didattico e serio che Pinocchio aveva incontrato dentro il Pescecane. Costui, come racconta, era riuscito a fuggire seguendo la strada che Pinocchio gli aveva indicato ed aperto; dunque Pinocchio aveva fatto da padre sia a Geppetto che al Tonno, ed ora il Tonno si appresta a fare da «babbo» ad entrambi. «Attaccatevi tutt'e due alla mia coda, e lasciatevi guidare». Ma i due si mettono a sedere sulla poderosa groppa del Tonno, «grosso da parere un vitello di due anni». Istantaneo è l'arrivo alla spiaggia, sulla quale il Tonno deposita i due, leggeri per materia ed età come «due gusci di conchiglia». Il congedo, il primo di una serie di congedi, è solenne: Pinocchio ringrazia il Tonno per avergli salvato il babbo, e gli dà un bacio di «riconoscenza eterna», «un affettuosissimo bacio sulla bocca»; che pare un congedo agli innumerevoli animali che gli hanno parlato, che l'hanno aiutato. Il Tonno sa che questo è un «congedo», e piange e fugge a nascondersi nell'acqua.

Quando si fa giorno, il lungo itinerario marittimo di Pinocchio è concluso; ora burattino e vecchino si mettono in viaggio, «pian pianino come le formiche», quegli esseri umili ed anonimi, cui maestro Ciliegia insegnava

l'abaco, e che, secondo il consiglio ridevole della Lumaca, Pinocchio poteva contare, in attesa di soccorso al suo piede confitto nella porta. Cercheranno un rifugio, e chiederanno «per carità» un boccone di pane e un giaciglio di paglia. Pinocchio si sta asceticamente cancellando.

A questo punto, essi incontrano altri due mendicanti, il Gatto e la Volpe. Pinocchio è arrivato alla mendicizia per eroismo, i due «compari» per viltà: la menzogna ha loro mentito, la frode li ha frodati, il furto li ha derubati, il Gatto è cieco, la Volpe è paralitica, e ha venduto la coda ad un «merciaio ambulante»: costui noi conosciamo, e un giorno lo incontreremo, forse altrove. Sono, dunque, anche il Gatto e la Volpe dei sudditi sventurati di Acchiappacitrulli? Ma essi sono e restano maligni: sono «infermi, poveri, disgraziati»; chiedono compassione, che non li si abbandoni. Ma non sono che «mascherine»: volti finti, «assassini», che declinano ora verso una desolata consumazione; la «ladracchiola» scodata è logora e lamentosa, il Gatto niente di più che un demente ecolalico. Pinocchio li scosta e li punisce con staffilate di proverbi. Ma nel momento della definitiva biforcazione dei destini, quando ormai la distruzione è addosso ai due animali degradati e sordidi, questi acquistano la dignità postuma di un criminale che abbia svolto un compito oscuramente, oscenamente fatale; un destino tristo non perde dignità di destino; la decadenza delle due «mascherine» annuncia la fine del mondo allucinatorio e mondano, degli inganni infantili e cosmici. Assieme alla svenduta coda volpina, agli occhi del Gatto, da qualche parte decrepita si disfa in una rivolta di scodati fagiani la città di Acchiappacitrulli, il buon Gorilla giudice è accecato dalla sua «flussione», l'obesità dell'Omino è sconda e letale idropisia, la finta ilarità eloquente del direttore del circo si tramuta in sterminata ciarla demente, la tosse affoga il pescatore verde, è rudere da vipere il Gambero rosso.

Laddio di Pinocchio al Gatto ed alla Volpe si articola in tre proverbi, che hanno a che fare con la punizione della «frode». Pinocchio è povero non meno di loro, non meno pronto a chiedere la carità, ma quelli sono dei parvenus della miseria, dei «nuovi poveri», mentre Pinocchio ha il nome d'una gloriosa famiglia di poveri Pinocchi - «Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina» e la povertà l'ha imparata, unico ed essenziale insegnamento, da Geppetto. In bocca al poverissimo Pinocchio i tre proverbi sono onesti ed antichi, motti di ancestrale miseria. Pinocchio e Geppetto si lasciano «tranquillamente» alle spalle i due sventurati, ed una viottola li conduce ad una capanna. C'è da osservare che, veramente, tutto questo itinerario è del solo Pinocchio; Geppetto tace, riconosce gli interlocutori del figlio, e sa che il figlio sta eseguendo un rito di cui egli può essere solo testimone.

La capanna è la prima immagine di riposo che venga offerta ai due errabondi: «una bella capanna tutta di paglia e col tetto coperto di embrici e di mattoni». Alla cortese ed umiliata domanda del burattino, una «vocina» invita a girare la chiave ed entrare: la capanna li aspettava. Entrano, non vedono nessuno. Dov'è il padrone? Sopra un travicello si rivela il Grillo parlante. Dolcemente gli si rivolge Pinocchio: «mio caro grillino». E il grillino gli rammenta il suo «brutto garbo», quel martello di legno scagliatogli contro, per ucciderlo. Pinocchio è pronto a qualunque riconoscimento dei suoi torti. Il Grillo può scacciarlo, ma abbia pietà di suo padre. Il Grillo lo perdona. Pinocchio ringrazia e passa oltre. Come ha fatto il Grillo a comprare quella capanna? Pinocchio ha imparato che gli zecchini non nascono nei campi, e sospetta che quell'accogliente capanna alluda a qualcosa: ed è così. La capanna è stata regalata da una «graziosa Capra»

dal vello turchino. Dunque è l'ultima forma della candida casina, che fu lapide e scoglio, casa umile e reggia: la Fata l'ha regalata al Grillo - l'abbiamo visto al suo fianco alla reggia del bosco, durante il consulto dei medici - ma sappiamo che il Grillo è il lare, il magico coabitatore dei luoghi di Pinocchio: del primo come ora dell'ultimo. Il Grillo è il primo interlocutore animale di Pinocchio, e poiché è tra suddito e amico della Fata, è da credere che costei sia sempre stata, acquattata, evanescente, presente alle avventure di Pinocchio. Anche ora ci appare in atto di scomparire, «Ieri è partita tutta afflitta», e belava un addio a Pinocchio divorato dal Pescecane. Questo breve colloquio della Capra col Grillo ha un violento patetismo, che pare destinato a fare di quelle parole una traccia, una briciola di Pollicino, un messaggio tra complice e insidioso della Fata, prossima a scomparire, e il burattino Pinocchio. È una carezza che tramite la saggezza antica del Grillo giunge a destinazione, anche se con segno negativo, l'unico possibile tra la Fata e l'ormai mutante Pinocchio. Quel «Non ritornerà mai» è un addio ed è una presenza, è una morte ed una civetteria. Pinocchio piange disperatamente; Geppetto e il Grillo tacciono. «Quando ebbe pianto ben bene» comincia a provvedere all'agio di Geppetto; gli appresta un letto di paglia, e chiede al Grillino dove potrebbe trovare «un bicchiere di latte» per il babbo. Il latte di Pinocchio ha una duplice collocazione: è bianco, come l'uovo, come la polverina, come la farina; ma anche ha un prezzo, un prezzo duramente chiesto dal contadino Giangio: «Se tu non hai nemmeno un centesimo, io non ho nemmeno un dito di latte». Giangio ha la durezza angolosa di una figura allegorica, e come questa appartiene a due mondi. Come homo oeconomicus nega la carità a Pinocchio ma gli offre un lavoro che, per quanto umile, lo toglie alla nobiltà della mendicizia per amore; come vicino del Grillo, appartiene alle avventure di Pinocchio. Giangio è in grado di proporgli quel lavoro men che umano - cavar col bindolo acqua per gli ortaggi - perché il suo asino è moribondo. Dunque, in primo luogo, come l'asino Pinocchio era stato portato nel circo a «saltare e ballare» cioè ad eseguire l'antico progetto del burattino, ora, tornato burattino, esegue un lavoro che lo colloca come «asino», come già fu «cane»; e questa, come quell'altra degradazione, fa parte della sua ricognizione della realtà. Poiché Pinocchio ha preso il posto di un asino moribondo, egli desidera conoscere questo asino. Lo vede, il «bel» ciuchino steso sulla paglia e si turba: «Non mi è fisionomia nuova!». Ritrova il dialetto asinino, gli chiede chi sia. È il morente Lucignolo. Allo sventurato e irredento fuggiasco è concessa una rapida pietà, quella che troviamo nella parola «bel» e nella lacrima subito asciugata di Pinocchio; con la morte di Lucignolo finisce la vicenda del Paese dei Balocchi, e Pinocchio passa per una serie di risvegli, ad ognuno dei quali perde qualcosa del suo passato. Pinocchio abbandona nel morto Lucignolo una possibile vergognosa immagine di se stesso. Torna a casa dal babbo custodendo nella mano «il suo bicchiere di latte quasi caldo».

Cinque mesi aveva indugiato nel Paese dei Balocchi, e cinque mesi lavora al bindolo, e nelle ore che gli avanzano intreccia canestri: assiste il vecchio babbo, gli porta il latte che giova alla sua povera salute, gli fa prendere aria. Nessuno gli parla più di scuole in cui «farsi onore»: anche quello è infanzia. Da solo, su di un libro allegoricamente senza frontespizio e senza indice, cioè programmaticamente infinito, si esercita a leggere; e scrive con un fuscello intinto in sugo di more e ciliegie, che rievoca le origini vegetali del burattino.

In quei mesi si fa risparmiatore, e mette da parte quaranta soldi: che

ripetono, apparentemente moltiplicando, in realtà dividendo, quelle quattro monete d'oro che aveva seminato. I problemi aperti nelle prime pagine della sua storia vanno chiusi: ha sostituito l'Abbecedario, la scuola, ora vuole un vestito, con un berrettino e un paio di scarpe. Egli deve contemporaneamente riscattare la venduta giacca di Geppetto, e il suo burlesco vestito di carta fiorita. Si avvia al mercato. A questo punto gli si fa incontro una delle prove più sottili e complesse della sua vita di burattino.

Dunque, il burattino si mette in istrada per acquistare quel suo vestito nuovo, simbolico e astratto come la giacca venduta da Geppetto, o quell'altra coi bottoni d'oro che Pinocchio aveva fantasticato in onore del falegname. Qualcuno lo chiama per nome: qualcuno, dunque, che l'ha conosciuto secondo la sua specifica natura; questa volta sulla passerella apocalittica appare una «bella Lumaca»; l'abbiamo già incontrata come «grossa Lumaca» che «aveva un lumicino acceso sul capo». Sono le sue credenziali: «non ti rammenti di quella volta, quando scesi a farti lume...». La Lumaca si definisce ora «cameriera» della Fata. La si pensa cameriera segreta, adibita a compiti simbolici e tristi. Ha del sicario e del chierico; è bianca, è enigmatica; emblematicamente chiusa nel suo bizzarro labirinto di candore. Nelle sue parole c'è sempre qualcosa di falso e qualcosa di sottile, di servile e di autorevole; lo si direbbe «animale di circostanza»: nasce e scompare, muta le sue proprietà a seconda di quel che le richiede la sua occulta signora. Apparentemente, la lentissima, bianca e sigillata è l'ultimo animale rimasto ai suoi ordini. Durante la sua prima apparizione l'avevamo sentita dire «le lumache non hanno mai fretta», didascalica proverbiale ed ovvia; ma ora la vedremo «correre come una lucertola nei grandi solleoni d'agosto»: come se finalmente fosse stata esonerata dal suo compito di simbolo, di maschera, di menzogna animale.

La Lumaca è insieme tramite e schermo della Fata; la prima volta aveva ripetuto con monotona fedeltà: «la Fata dorme e non vuol essere svegliata»; ora si frappone ad un incontro fra Pinocchio e la Fata, poiché costei «giace in un fondo di letto all'ospedale» e, affranta dalle sventure, «non ha più da comprarsi un boccon di pane». Questo punto è certamente di decisiva importanza nella storia della Fata e di Pinocchio, e consente varie e compresenti spiegazioni. Secondo la lettura più lineare, la Fata mente a scopo pedagogico; «mette alla prova» con materno sadismo la disponibilità del «figlio» ad adempiere i suoi compiti nei confronti della «quasi mamma». È tollerabile, ma troppo mal s'accorda con quelle prove, recitate e ambigue, di riluttanza e attenzione al destino di Pinocchio - la Capra sullo scoglio, la capanna donata al Grillo, e quel messaggio in negativo inviato a Pinocchio. Inoltre, a intendere questo passo, credo sia necessario tener presente che questo è l'ultimo intervento della Fata nel destino burattinesco di Pinocchio: quel figlio finto e fatale e quella corrispondente madre non si incontreranno né ora né mai.

Prendiamo l'affermazione della Lumaca: la Fata è in miseria, malata, all'ospedale. Se l'affermazione è falsa, ciò significa che tutta l'ultima parte della storia della Fata è una recitazione simbolica, un tentativo della madre di proporre un comportamento corretto tramite l'errore. La Fata, è, in tutti i sensi, una madre allucinatoria. Ma supponiamo che le cose stiano esattamente a quel modo. La Fata è in miseria, ed è finita in quello «spedale» che il Grillo e la stessa Fata avevano promesso allo scapestrato Pinocchio. Si può osservare che a Pinocchio essi promettevano «prigione o ospedale», e che Pinocchio la prigione l'ha conosciuta, non da «malandrino»

ma da derubato; e che ora la Fata si accolla lo «spedale» di quella antica maledizione. Anche qui ci affrontano varie interpretazioni: in primo luogo, noi abbiamo visto come la Fata abbia vita instabile e tenda a non esistere; vitale le è il rapporto con Pinocchio; abbiamo visto lo scambio di morti che avviene tra la Casina bianca e la Quercia Grande; ed ecco due possibili letture: che la miseria e la malattia di quell'essere fastoso e magico non siano che sintomi della perdita di Pinocchio; sintomi in forma di supplica; la perdita di Pinocchio assume molte forme, a seconda del modo in cui viene vissuta: creduta morte, restituzione a Geppetto, «nascita» ad una condizione sfatata; tre scomparse contigue. La Fata sperimenterebbe nuovamente la condizione della Bambina in attesa della bara. Ma la presenza della Lumaca - come già, prima, il messaggio trasmesso tramite il Grillo - non è compatibile con la «creduta morte», e comporta che, quantunque tornato a Geppetto, Pinocchio possa essere chiamato dalla Fata ad un'ultima prova, e decisiva, alla vera «perdita».

Possiamo supporre che la Fata sia, sì, malata ed in miseria, ma che ciò faccia parte delle prove non di Pinocchio, ma appunto della Fata. In varie guise e maschere, la Fata ha recitato una parte che ha continuamente sfiorato la condizione di madre; è stata una assistente del destino, di vita incerta e dispersa; il comportamento di Pinocchio alla sua richiesta d'aiuto sarà la prova finale che essa ha adempiuto al suo compito, che la fatica della sua molteplice vita di mille anni si approssima alla conclusione, al «senso». Potremmo andare oltre: la Fata è malata e in miseria perché ha scelto, come suo destino di Fata, questa mendicizia affranta, insieme favolosa e mondana: in tal modo, abbiamo tre coppie di mendici: il padre e il figlio, consacrati dal destino; il Gatto e la Volpe, tali per amore del mondo; la Fata e la Lumaca, mendici per scelta e per fato, disertori, come esse solo possono, simultaneamente dalla magia e dal mondo; la «prigione e lo spedale» indicano il luogo d'incontro privilegiato: il luogo della decadenza, della fine, della nascita.

Pinocchio, che appena riconosciuta la Lumaca aveva chiesto se poteva andare a trovare la Fata, ora che la sa in miseria e malata non rinnova la richiesta. Che cosa può essere la malattia di una Fata? Qualcosa che la pone in un altrove cui egli non ha diritto di accedere; le strade si sono già allontanate, e il suo stesso generoso gesto di povero conclude quello straniamento. La fulminea partenza della Lumaca, aperta frattura nel simbolo e nella recitazione, è già un gesto d'assenso: Pinocchio ha dato la risposta giusta, la Fata è «giustificata». Non tornerà ad attendere la bara alla finestra della casa candida e morta. Pinocchio non parla a Geppetto del magico incontro: ormai consapevole, tiene separate, come sempre sono state, le grandi figure della sua lunga infanzia.

Si pone al servizio della Fata: quella sera veglia due ore in più, fa altri otto canestri di giunco; sedici invece di otto. Questi canestri dovrebbero essere il suo tributo al sostentamento dei «genitori» distinti e comunicabili. Ma è gesto inutile; e come inutile è appunto necessario. La salvezza di Pinocchio è saldata da quella amorosa «inutilità». Intrecciato l'ultimo di quei cari canestri, Pinocchio si inoltra in uno dei suoi transiti notturni. Sogna: e nel sogno vede «la Fata bella e sorridente» che lo bacia. Dunque la Fata è «guarita», non è più affranta da «mille sventure»; e insieme, incontrando Pinocchio nel sogno, la Fata si colloca definitivamente in un altro mondo, quello che le appartiene, mondo occulto e potente di ombre, incantesimi, larve, miracoli e dissolvimenti: mondo che Pinocchio ha percorso in forza del duro e fantastico legno, e dal quale sta per

congedarsi. La Fata è sogno e tuttavia è viva, insieme fantasma ed essere quotidianamente materno, capace di dare ordini agli animali, e insieme dire «bada», «non fare tardi», «metti giudizio»; questa duplicità ha guidato il non meno duplice Pinocchio verso il mondo dei vivi.

Esperienza notturna ed effettiva dell'altrove, è il segno definitivo che Pinocchio è ormai «da questa parte». Il transito si è compiuto. La Fata dai capelli turchini, grazie a Pinocchio, torna al suo mondo esile e magico. Non v'è tristezza in questo congedo, ma una sorta di reciproca letizia, una amorosa angustia finalmente compiuta, celebrata e sciolta. C'è poi da supporre che questo sogno sia speculare: mentre Pinocchio vede l'altrove ove dimora la Fata, la Fata vede l'altrove abitato da Pinocchio. I due sogni in qualche modo ineriscono l'uno nell'altro, la prova è quel bacio, quel contatto di «ombre salde», che la Fata gli accorda. Ed attraverso quel duplice corridoio onirico, la Fata per l'ultima volta penetra nel mondo dei vivi; clandestino transito; Pinocchio il giorno dopo troverà nel vestito nuovo un portamonete d'avorio con un messaggio: un ringraziamento e «quaranta soldi», che si rivelano per quaranta zecchini. Così elaboratamente si conclude il dramma degli zecchini, dell'oro magico e generoso che Pinocchio aveva cercato di conseguire con la sua inetta astuzia, ed ai quali aveva rinunciato nel momento in cui s'era messo a lavorare per amore di un essere umano e di un essere magico. Egli ha veramente trovato il «tesoro», ha seguito il percorso drammaticamente esatto che gli era destinato, e quel tesoro non può non essere oro, l'antico metallo di tutti i tesori, e le monete sono «nate» come aveva sperato, nel menzognero campo dei miracoli, da altre monete; e qui si afferma che solo il metallo dei soldoni, l'oro sbiadito e sordo del rame, del bronzo, può generare il bronzo imperituro e sfolgorante dell'oro. La Fata alchemica di ogni povero ma amoroso soldo ha fatto zecchino: non la ricchezza indica il tesoro, ma il conseguimento per trasformazione. Il numero quaranta dichiara la conclusione del viaggio: numero arcaico che ha attinenza al viaggio, al digiuno, all'attesa nelle tenebre. L'oro degli zecchini è un mucchietto di soli miniaturizzati.

Parole inesatte, refusi, parole aggiunte da mani distratte, perdute, raccattate, parole impossibili, parole caute, «da dizionario» ci mettono sull'avviso: vi sono righe in cui le parole che vanno lette non sono state scritte. Anche il silenzio è parola.

La forma della trasformazione per noi è la morte: e le ultime righe, che trattano della trasformazione di Pinocchio, raccontano la morte di Pinocchio. Durante la notte, durante il sogno, Pinocchio ha scelto di morire: ha chiamato a sé gli «assassini», tutte le forme del fuoco e dell'acqua, l'Omino di burro, i febbroni, i fulmini delle sue «nottatacce», il Serpente, il pescatore verde. Egli ha usato tutta la sua leggenda, tutto il suo destino per uccidersi: e con il suo suicidio tutti i mostri che esistevano come destino di Pinocchio scompaiono per sempre. Nessuno poteva uccidere Pinocchio, se non Pinocchio; nessuno se non lui poteva far morire quel suo legno «durissimo». Ma vi è del mistero in questa morte. Il burattino di legno ha scelto la morte perché potesse cominciare a vivere il Pinocchio – se così si chiamerà – di carne; ma non si è trasformato. Morto, è rimasto come salma «appoggiato ad una seggiola, col capo girato su una parte, con

le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo». Pinocchio guarda quel burattino misterioso, il «burattino meraviglioso» e «buffo». Nella casa del nuovo Pinocchio resta quella reliquia morta e prodigiosa, il nuovo e vivo dovrà coabitare col vecchio e morto. Quel metro di legno continuerà a sfidarlo.

La trasformazione non tocca solo Pinocchio. Geppetto è «sano, arzillo e di buon umore»; nato falegname, viene ora promosso «intagliatore di cornici». L'oleografia è la via di transito dai simboli alla vita.

Infine: una eredità il vecchio ha consegnato al nuovo Pinocchio, ed è eredità decisiva: egli non ha madre e non è orfano. La sua origine misteriosa è intatta. Il nuovo Pinocchio può cominciare a prepararsi ad un nuovo itinerario, ad una nuova notte di transito.

Nell'atto di finire il libro parallelo, apro a caso il testo e leggo le ultime parole di tre diversi capitoli:

- «Lo sciagurato in quel momento non sapeva a quali paure e a quali orribili disgrazie andava incontro».

- «In questo caso avete mille ragioni, - disse il carceriere e, levandosi il berretto rispettosamente e salutandolo, gli aprì le porte della prigione e lo lasciò scappare».

- «Gettatosi ginocchioni per terra, abbracciava i ginocchi di quella donnina misteriosa».